

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

UFR Arts et Médias

Département de médiation culturelle

Des opérations de pierre de folie aux électrochocs

Réflexion sur la représentation des traitements  
psychiatriques dans l'art



Hélène TILMAN

Mémoire de M2 dirigé par Bruno Nassim ABOUDRAR

Soutenu à la session de septembre 2015



# SOMMAIRE

---

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introduction                                                               | 5   |
| I Les opérations de pierre de folie                                        | 23  |
| 1- Le Chirurgien de Hemessen                                               | 27  |
| Scènes de genre et allégories                                              |     |
| 2- La Pierre de folie de Huys                                              | 39  |
| Liens entre médecins, charlatans et comédiens                              |     |
| 3- L'Opération de la pierre de tête de Bruegel                             | 53  |
| La folie d'un monde                                                        |     |
| II Iconographie des traitements psychiatriques<br>aux XXe et XXIeme siècle | 75  |
| 1- L'art contemporain                                                      | 79  |
| Nan Goldin, une narration intime et politique                              | 79  |
| Pièces vides, natures mortes tragiques                                     | 85  |
| 2- Le documentaire : film, vidéo et photographie                           | 99  |
| Témoignage et engagement                                                   |     |
| 3- La Fiction                                                              | 123 |
| L'ouverture des possibles                                                  |     |
| Conclusion                                                                 | 143 |
| Index des œuvres                                                           | 149 |
| Filmographie                                                               | 159 |
| Bibliographie                                                              | 165 |
| Annexe : Photographier le CHS Vauclaire                                    | 177 |
| Remerciements                                                              | 203 |



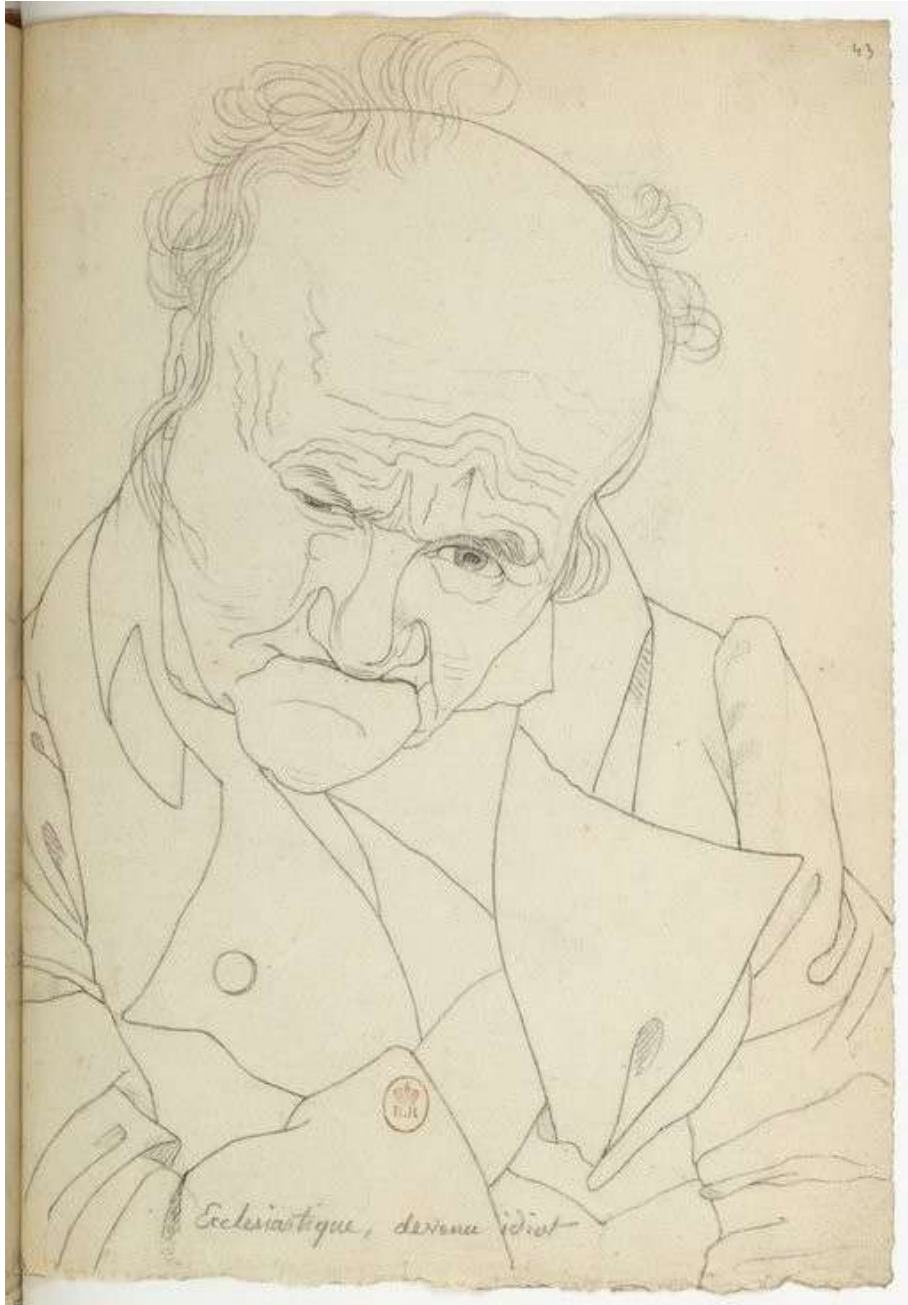
Photographie de l'auteur du tableau de Pieter Huys de l'extraction de pierre de folie, accroché au Musée d'Art et d'archéologie du Périgord, 2014

## INTRODUCTION

J'ai vu pour la première fois une représentation de l'opération de la pierre de folie à Périgueux sur les murs bleus de la salle dédiée aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle du Musée d'art et d'archéologie du Périgord.

Après diverses fausses pistes et investigations sur la signature, ce tableau a été attribué à Pieter Huys. Daté de 1561, quoique sans certitude, il représente un homme coiffé d'un bonnet rouge découpant consciencieusement le front de son « patient ». Le titre du tableau indique qu'il va en extraire une « pierre de folie », autrement appelée « pierre de tête ». Scène de genre énigmatique ou simplement descriptive d'une époque, pour qui n'a pas les codes de lecture des symboles et des allégories de la Renaissance flamande, ce tableau, accroché selon la mode du XIX<sup>e</sup> siècle très haut sur le mur du musée, interpelle pourtant d'une autre façon quiconque le regarde. Car il y est question de l'intervention sur l'autre, sur son cerveau, ou du moins sur son crâne. Il fait écho aux réflexions qui m'animaient alors particulièrement, et qui n'ont cessé de le faire.

Je suis photographe plasticienne. Lors de ma rencontre avec *L'Extraction de la pierre de folie*, je commençais une résidence d'artiste au sein d'un hôpital psychiatrique, le CHS Vauclaire, en Dordogne. Un centre hospitalier important, un lieu chargé d'histoire. Les pavillons de cet hôpital ont été construits à partir de 1919 autour d'une chartreuse datant du XIV<sup>e</sup> siècle. Ce qui a été un « asile d'aliénés » s'appelle aujourd'hui « centre hospitalier spécialisé », un siècle de psychiatrie résonne en ces murs. Là-bas, je photographie les patients, leurs regards, douloureux, hallucinés, ou éteints, les marques de leur maladie et celles de leur traitement, leurs cicatrices. Je réfléchis à la visibilité ou l'invisibilité de ces maladies, à la complexité de ce qu'on ne peut pas voir. Les extraordinaires *Monomanes* de Géricault accompagnent ma pensée, ainsi que les dessins et gravures de Gabriel et de Tardieu, espaces où l'histoire de l'art rencontre celle de la médecine. Georges-François-Marie Gabriel et Ambroise Tardieu ont tous deux travaillé pour le Dr Esquirol à la réalisation de portraits destinés à l'élaboration



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

GABRIEL, G.F.M., Ecclesiastique devenu idiot, in Têtes d'aliénés dessinées à Charenton, 1823

d'une nosographie psychiatrique. En 1823 paraît le recueil de dessins de Gabriel commandés par Esquirol, *Têtes d'aliénés dessinées à Charenton*, puis en 1838 l'ouvrage du Dr Esquirol intitulé *Des maladies mentales*, illustré par Tardieu.

Alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle les médecins s'attachaient à faire le lien entre la physionomie et la folie, à donner des traits à la maladie, donc aux malades, ceux-ci en étaient auparavant quasiment dépourvus. Le fou n'avait alors pas de vrai visage, pas de visage « à lui ». Bruno-Nassim Abouddrar dans *Voir les fous*<sup>1</sup> relate un passage de la première *Méditation* de Descartes dans lequel le philosophe fait son double portrait. Premièrement celui de l'homme raisonnable, identifiable, qui se reconnaît, qui reconnaît son corps, qui reconnaît les lieux où il est, les objets qui l'entourent. Abouddrar écrit :

« N'être pas fou, ce n'est pas se connaître, c'est *ici*, se reconnaître identique ; être capable d'une ressemblance fixée au lieu où elle s'énonce et, possiblement, où elle se dépeint, exemplaire et figurable (...)»<sup>2</sup>

Puis Descartes se compare aux fous, qui ne savent pas où ils sont, comment ils sont, qui ils sont :

« si ce n'est peut-être que je me compare à ces insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile, qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois, lorsqu'ils sont très pauvres; qu'ils sont vêtus d'or et de pourpre, lorsqu'ils sont tout nus; ou s'imaginent être des cruches, ou avoir un corps de verre. Mais quoi ? ce sont des fous, et je ne serais pas moins extravagant, si je me réglais sur leurs exemples. »

L'extravagance de l'insensé en fait un être inapte au portrait,

« leur folie, écrit Abouddrar, c'est d'être inapte à cette déposition de soi, à cette élection d'un lieu, *l'ici*, où, exemplairement, ils se réputeraient être. »

Effectivement, au temps de Descartes, ainsi qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le fou est bien peu représenté dans la peinture.

Au Moyen Age et à la Renaissance, en revanche, l'iconographie liée à la folie est très riche. Les silhouettes désarticulées des bouffons et possédés

---

<sup>1</sup> ABOUDDRAR B.N., *Voir les fous*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.



BOSCH, J., *La Nef des fous*, vers 1500, huile sur panneau, 58x32 cm, Musée du Louvre, Paris

médiévaux peuplent les images de carnivals et voguent au gré des vagues sur les nefs qui les éloignent de nos rives.

« Les fous avaient alors une existence facilement errante. Les villes les chassaient volontiers de leur enceinte ; on les laissait courir dans des campagnes éloignées, quand on ne les confiait pas à un groupe de marchands et de pèlerins. »

écrit Michel Foucault dans *Histoire de la Folie à l'âge classique*.<sup>3</sup>

Au Moyen Age, la folie est un concept complexe, polymorphe, ambivalent. Elle est racontée en mots ou en image à travers de nombreuses sources, allant du roman courtois aux articles médicaux, peinte dans les récits hagiographiques et dans les enluminures bibliques.<sup>4</sup> Sa conception est avant tout relative à Dieu et à Satan. Le fou est un être qui oscille entre l'un et l'autre. Il peut être simple, touché par Dieu (et souvent protégé de l'Eglise), ou possédé du démon, dangereux, ou pécheur face à la tentation. Bien que la maladie mentale « n'existe » pas encore, une approche naturelle de la folie apparaît, on parle ainsi du fou d'amour, du fou furieux.<sup>5</sup> Il est une folie proche de l'état divin, qui élève l'âme du corps vers les cieux.

Mais ce que soignent les médecins de la Renaissance, ce sont bel et bien des affections physiques de la tête. Ainsi Jean Céard dans l'ouvrage de Postel et Quéтел, *Nouvelle Histoire de la psychiatrie*, explique que le médecin Capivacci<sup>6</sup> traite en premier les affections externes de la tête, telles les maladies capillaires ou la teigne, puis s'attaque aux affections internes qui sont « les maux de tête, la frénésie, la léthargie, la mélancolie, la manie, les troubles de la mémoire, le vertige, l'incube, l'épilepsie, l'apoplexie, le coma, l'insomnie etc. »<sup>7</sup> Les quatre humeurs régissent alors le corps et la tête, elles composent la nature de l'homme. Elles sont le sang, le phlegme, la bile jaune et la bile noire. Le déséquilibre de ces humeurs conduit à des troubles, et si une humeur surpasse les autres, cela entraîne la maladie. Jean Fernel, médecin français de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, écrit que les folies « ont pour cause une humeur ou une vapeur extrêmement chau-

---

<sup>3</sup> FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p.10.

<sup>4</sup> LAHARIE M., « Le malade mental dans la société médiévale », in POSTEL J. et QUÉTEL C., (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Dunod, 1994, p. 57-75.

<sup>5</sup> CEARD J., « Entre le naturel et le démoniaque : la folie de la Renaissance », in POSTEL J. et QUÉTEL C., (dir.), *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Dunod, 1994, p. 81-95.

<sup>6</sup> Professeur de médecine à Padoue, Italie, mi-XVI<sup>e</sup> siècle

<sup>7</sup> CEARD J., « Entre le naturel et le démoniaque : la folie de la Renaissance », *op.cit.*, p. 82



CIBBER, C.G., *La Folie mélancolique et la folie furieuse*, 1676, Victoria & Albert Museum, Londres, Royaume Uni



FUSSLI, J.H., *Mad Kate*, vers 1806, huile sur toile, 91x71 cm, Frankfurter Goethe Museum, Allemagne



GERICAULT, T., *La Monomane de l'envie*, 1819-1821, huile sur toile, 72x58 cm, Musée des Beaux Arts de Lyon

De qui se répand dans la substance du cerveau comme en un domicile propre.»<sup>8</sup>  
Dans le cadre de la théorie des humeurs, la folie est conçue comme trouble somatique. « Quand ces pernicieuses substances gagnent le cerveau ou exhalent des vapeurs qui se répandent en lui, la “faculté principale de l’âme” en est affectée », explique l'historien Jean Céard.<sup>9</sup>

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les images de folie adressées au public (j'entends en-dehors des illustrations médicales) se font rares, quasi-inexistantes<sup>10</sup>. Le fou est alors caché, enchaîné dans les asiles d'aliénés, c'est le « grand renfermement » décrit par Michel Foucault. Il semble que l'iconographie de la folie des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles soit quasi-exclusivement liée à l'enfermement. Le grand hôpital de Bedlam à Londres accueille ses patients avec les sculptures de Caius Gabriel Cibber, *La Folie mélancolique et la folie furieuse*, deux hommes de taille réelle, au sol, dont l'un, la furie, a les mains entravées par des chaînes.<sup>11</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le romantisme remet le fou - très souvent la folle - au goût du jour en questionnant l'âme et ses mystères. Entre 1793 et 1795, Jean-Baptiste Pussin et Philippe Pinel bouleversent l'hôpital et la conception même de la maladie mentale en délivrant les aliénés de Bicêtre et de la Salpêtrière de leurs chaînes et en instaurant un « traitement moral » de la folie. La folie n'est alors plus cachée derrière les hauts murs du *Préau des fous à Saragosse* de Goya, mais le peintre s'en approche physiquement, la rend accessible et appréhendable, théâtralisée comme dans la *Mad Kate*<sup>12</sup> de Füssli, peinte en 1806, ou mystérieusement simple comme dans la *Monomane de l'envie*<sup>13</sup> de Géricault, peinte en 1820. Le spectateur a le droit de la voir, de l'observer, peut-être même d'essayer de la comprendre.

La psychiatrie est en train de naître, nous revenons à Esquirol évoqué plus haut, et aux premières nosographies cliniques modernes. Comme le dit Claude Quétel pour introduire son ouvrage *Images de la folie*<sup>14</sup> : « Aucune maladie n'a été plus porteuse d'iconographie que la folie ».

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 85

<sup>10</sup> BROUX J-F., « La disparition de la folie ? XVIIe - fin XVIIIe, une période de transition », in *La folie en peinture, XVIe-XIXe siècles*, mémoire de Maîtrise en Histoire, Université Jean Monnet, Saint Etienne, 1999.

<sup>11</sup> CIBBER, C-G., *La Folie mélancolique et la folie furieuse*, 1794 Statues exposées de 1676 à 1815 aux portes du Bethlem Royal Hospital, surnommé Bedlam

<sup>12</sup> FUSSELLI J.H., *Mad Kate*, huile sur toile, 1806-1807, 92x72, Goethe Museum, Frankfurt, Allemagne

<sup>13</sup> GERICAULT, *La monomane de l'Envie*, huile sur toile, 72x58, 1819-1821, Musée des Beaux Arts de Lyon

<sup>14</sup> QUÉTEL C. *Images de La Folie*, Paris, Gallimard, 2010.



Saint Jacques guérissant des infirmes et exorcisant un possédé, in *Miroir Historial*, Vincent de Beauvais, vers 1335, BNF



HONDIUS, H., d'après BRUEGEL, P., *Le Pèlerinage de Moleenbeck*, gravure de 1642 d'après un dessin de 1564, Palais Albertina Vienne, Bibliothèque royale Albert 1er, Bruxelles, Belgique,

Mais qu'en est-il de la représentation des traitements de cette maladie ?

Le Moyen Age nous offre des images de guérison, de délivrance de possession par des saints. La chercheuse Marianne Gilly-Argoud a répertorié les scènes relatives à la folie de certaines représentations hagiographiques. Ses recherches portent sur la peinture murale alpine à la toute fin du Moyen Age.<sup>15</sup> La guérison miraculeuse par Saint Barthélémy de la fille du roi Polimnius, devenue folle, est représentée sur les murs d'une chapelle dédiée au saint dans le village de La-Salle-lès-Alpes.<sup>16</sup> Enfermée dans une cage, la fille du roi laisse sortir le démon de sa bouche sous le geste de bénédiction du saint. Gilly-Argoud décrit la folie comme « un mal étrange, inconnu et surtout invisible, en dehors de ses manifestations physiques violentes ou verbales incohérentes. Une folie que le démon matérialise, rend concret et qui est donc potentiellement expulsable et soignable... »

Le pèlerinage fait partie de l'iconographie religieuse. Il est préconisé pour de nombreuses pathologies et est particulièrement recommandé pour la folie. A chaque affection son Saint, à Geel en Belgique les possédés viennent se faire sauver par Sainte Dymphne, qui a perdu la tête, décapitée par son propre père, la légende dit que deux anges la lui rendirent, la recollant sur son corps. A Moleenbeck, les épileptiques viennent danser sur un pont afin de guérir pour toute une année. Hondius, d'après Bruegel, nous donne à voir dans ses gravures *Le pèlerinage de Moleenbeck*<sup>17</sup> des individus aux corps tordus tenus par leurs accompagnateurs en direction ou en provenance du pont. La folie et l'épilepsie ont toujours été associées, sûrement parce que les manifestations de l'épilepsie évoquent la possession du corps par Satan. Aujourd'hui le lien reste complexe, nombre d'études entre psychose et épilepsie ont été réalisées, sans conclusions significatives<sup>18</sup>. On retrouve une célèbre représentation de pèlerinage chez Goya, *Pèlerinage de l'Ermitage de San Isidro*<sup>19</sup> qui n'est pas sans rappeler les épileptiques de Molenbeeck.

---

<sup>15</sup> GILLY-ARGOUD M., « Les fous en image à la fin du Moyen Age » in *Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine*, XIVe-XVIe siècles, Babel (en ligne), n°25, mis en ligne le 1er décembre 2012. URL : <http://babel.revues.org/1986>

<sup>16</sup> La peinture date de 1480

<sup>17</sup> HONDIUS H., *Le Pèlerinage de Molenbeek*, gravure de 1642 d'après des dessins de Bruegel de 1564

<sup>18</sup> DE TOFFOL B., *Syndromes épileptiques et troubles psychotiques*, John Libbey Eurotext, Paris, 2001.

<sup>19</sup> DE GOYA F. *Le Pèlerinage de San Isidro*, peinture murale, 1820



BOSCH, J., *La Cure de la folie*, vers 1500, huile sur panneau, 48x35, Musée du Prado, Madrid, Espagne

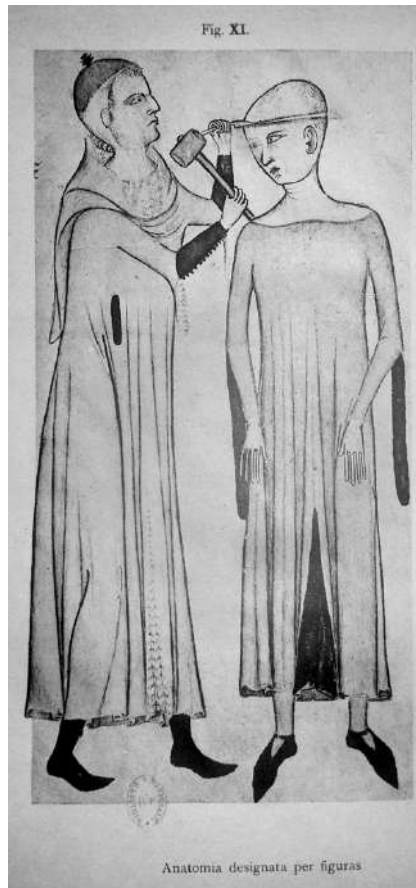
Aux alentours de 1500, Hieronymus Bosch peint la *Cure de la folie*, c'est la première représentation de l'opération de la pierre de tête, bien que ce soit une fleur qui sorte du crâne du patient. La peinture est ronde, comme d'autres tableaux de Bosch. La scène est entourée d'écriture gothique, on peut lire au dessus de la scène circulaire « Meester sbijt die kege ras », et en-dessous « Mijne name ist lubbert das ». En français : « Maître ôte vite cette pierre, je m'appelle Lubbert Das ». Larry Silver dans son livre sur Bosch<sup>20</sup>, nous apprend que Lubbert est un nom paysan souvent associé à la bêtise et la crédulité de la campagne, et que « l'allusion spécifique à la pierre plutôt qu'à la fleur confirme l'association entre l'opération et la folie humaine ». Un entonnoir sur la tête, le « chirurgien » s'affaire ironiquement à délivrer le pauvre homme de ses maux en découpant son front. Le chirurgien, religieux ou « membre de la faculté » selon Larry Silver, est coiffé d'un entonnoir, objet devenu symbole de la déraison, de l'ignorance. Entonnoir qu'on retrouve dans plusieurs œuvres de Bosch, il coiffe l'ivrogne qui chevauche le tonneau de *L'allégorie de la glotonnerie*, ou un des personnages du *Concert dans l'oeuf*, où il symbolise la tromperie. *La cure de la folie* évoque sans aucun doute également la duperie et l'escroquerie. Le « docteur » porte à sa ceinture une gourde, ce qui associe la folie à la boisson, comme dans *L'allégorie de la glotonnerie*. A la gauche du patient et de son docteur se tient un homme en noir, fort intéressé par l'opération. Il a une carafe en argent dans sa main gauche, un bien qui semble précieux. Une bonne sœur, un livre fermé sur la tête regarde placidement l'opération, elle semble s'ennuyer. Elle est accoudée sur une table, devant elle, une autre fleur, sûrement vestige d'une précédente intervention. La bourse de la nonne semble pleine, signe de richesse.

La trépanation a toujours été pratiquée par les hommes. De nombreux crânes trépanés datant du néolithiques ont été retrouvés en Europe<sup>21</sup>, et la cicatrisation de l'os permet d'assurer que ces opérations ont été pratiquées sur des individus vivants et qui ont survécu. Il n'y a pas de certitude quant au caractère rituel ou thérapeutique de ces interventions. On retrouve dans le traité d'anatomie

---

<sup>20</sup> SILVER L., *Bosch*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006

<sup>21</sup> Plus de 160 crânes présentant des trépanations cicatrisées ont été répertoriés dans les sites des Grands Causses du Sud de la France



GUIDO DE VIGEVANO, in WICKERSHEIMER E.,  
L'anatomie de Guido de Vigevano, médecin de  
la reine Jeanne de Bourgogne (1345), Leipzig,  
1913.,



PARE, A., Dix livres de chirurgie...1564  
Source : Microfilm BNF

de Guido de Vigevano à la mi-XIV<sup>e</sup> siècle, une planche représentant un médecin découpant la calotte crânienne de son patient qui semble bien vivant<sup>22</sup>. Dans la Grèce Antique, Hippocrate<sup>23</sup> a écrit sur la trépanation dans *Des plaies de la tête*,<sup>24</sup> et comme pour le chirurgien français Ambroise Paré, contemporain des tableaux d'extraction de pierre de tête, ces opérations concernent les traumatismes crâniens. On retrouve dans les écrits d'Ambroise Paré *Dix livres de chirurgie, avec le magasin des instruments nécessaires à icelle*, datant de 1564, des dessins d'outils chirurgicaux comparables à ceux visibles dans les représentations de l'extraction de la pierre de la folie, « lancettes courbées et toutes droites, propres à saigner et à ouvrir apostèmes<sup>25</sup> et faire autres incisions » et particulièrement la lancette courbe du chirurgien de Hemessen, sorte de canif ou couteau rétractable courbé. De la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVII<sup>e</sup> on comptera plus de vingt gravures et tableaux qui traitent de la pierre de folie. Si aux yeux d'un public non averti ces images semblent être des scènes de genre témoignant d'une pratique chirurgicale archaïque destinée à soigner les fous, à leur ôter la cause de leur maladie, le thème est en réalité tout autre.

Nous verrons dans la première partie de ce mémoire que si les avis des chercheurs sur la question divergent en ce qui concerne la réelle existence de cette pratique, la portée allégorique de ces peintures est indéniable. Dans les *Opérations de pierre de tête* se rencontrent des thématiques allant de la bêtise, de la supercherie ou de la folie humaine au sens du péché. Nous nous arrêterons sur trois de ces tableaux. Celui de Pieter Huys, a déclenché mes recherches. Comme il est proche de l'interprétation du même thème par Jan Sanders van Hemessen, il m'a paru intéressant de les étudier ensemble. Le troisième est signé Pieter Bruegel, qui a également réalisé plusieurs gravures et dessins décrivant ce genre d'opérations.

---

<sup>22</sup> WICKERSHEIMER E., *L'anatomie de Guido de Vigevano, médecin de la reine Jeanne de Bourgogne (1345)*, Leipzig, 1913. Wickersheimer s'étonne dans ses notes sur cette planche de la position debout invraisemblable « accrue du fait que ce sujet a l'air d'être en parfaite santé et qu'il ne paraît nullement préoccupé de la grave opération qu'on est en train de lui faire. » (p.21)

<sup>23</sup> Né en 460 av. JC à l'île de Cos et mort en 370 av. JC à Larissa

<sup>24</sup> HIPPOCRATE, *Œuvres Complètes d'Hippocrate (...) livres I à IV*, Union Littéraire et artistique, 1955

<sup>25</sup> « tumeur, gonflement, enflure » selon Larousse, Dictionnaire du Moyen Français Renaissance



SANDERS VAN HEMESSEN, J., *Le Chirurgien*, vers 1550, huile sur bois, 141x100 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne  
HUYS, P. (d'après), *L'Opération de la pierre de folie*, vers 1561, huile sur bois, 48,5x34,5, Musée d'art et d'archéologie du Périgord, France  
BRUEGEL, P., (d'après), *L'Excision de la pierre de folie*, vers 1557, huile sur bois, 107x77 cm, Musée de l'Hôtel Sandelin, St Omer, France

Jan Sanders van Hemessen peint sa version de l'extraction de la pierre de folie aux alentours de 1550, elle est connue sous le titre *Le chirurgien* et se trouve au Prado à Madrid. C'est une œuvre théâtrale et monumentale. Cinq personnages sont représentés, très grands, à mi-corps : le « chirurgien » et sa victime, l'assistante qui tient la tête du pauvre homme au front ouvert, un vieil homme qui semble s'étirer à la gauche du chirurgien, et une jeune femme à l'opposé de ce dernier. Le cadrage serré concentre la tension créée par les volumes imposants des personnages et le mouvement qui les anime, contrainte, résistance, contraction, délasserement cohabitent.

A la même époque, Pieter Huys réalise sa version, s'inspirant de l'œuvre de Hemessen, le cadrage en est très proche : il n'y a pas d'espace entre les six personnages qui semblent chacun tenir un rôle bien défini. Il existe également dans ce tableau un côté théâtral, mais Huys a atténué le grandiose et la force des volumes de Hemessen, et malgré le linge qui retient l'opéré, ce dernier ne semble pas contraint à l'opération, ne semble pas souffrir.

*L'opération de la pierre de folie* de Bruegel est une œuvre bien différente des précédentes. Elle est d'ailleurs unique en son genre en ce qu'elle présente plusieurs opérations qui ont lieu simultanément dans une grande pièce agrémentée de fauteuils auxquels les « fous » sont ficelés. Ils se débattent, hurlent, repoussent les religieux, leurs pinces et couteaux. Malgré leurs efforts, les chirurgiens opèrent, les têtes sont bandées, les opérations suivent leur cours. Et l'agitation n'a pas l'air d'effrayer les fous qui font la queue pour se faire libérer de leurs maux.

Cette étude se construira donc en deux temps. La première partie sera consacrée aux représentations des extractions de pierre de folie. Une analyse des tableaux précédemment cités, dans les contextes historiques et culturels particuliers de la Renaissance, donnera une base à ma réflexion dans son ensemble. Il était essentiel pour l'articulation de ma réflexion, et de mes recherches futures de remonter au plus loin dans le temps, selon mes compétences (qui ne sont pas celles d'une historienne du Moyen âge), et d'asseoir historiquement les représentations des traitements de la folie.



Dans ces trois tableaux, si différents qu'ils soient, la violence du geste, son caractère intrusif et la toute-puissance des soins thérapeutiques s'imposent au regardeur et si des siècles les séparent, les excisions de pierre de folie nous évoquent fortement les lobotomies pratiquées à la chaîne dans les années 1940. Leur caractère critique, et même satirique, sera confirmé avec l'étude des symboles et des allégories qui définissent les chirurgiens comme des charlatans. Ces derniers ne soignent pas mais profitent de la naïveté et de la crédulité de leurs victimes.

La deuxième partie de ce mémoire questionnera l'iconographie artistique des traitements sur le cerveau, à notre époque. L'approche sera transdisciplinaire et concernera les domaines de l'image liée à l'art, à savoir l'art contemporain, la photographie plasticienne et documentaire, le documentaire d'auteur (cinéma, vidéo) et le cinéma. J'exclus donc de mon analyse les illustrations médicales, les documents journalistiques, les reportages d'information, même s'ils sont parfois évoqués pour définir le contexte des époques concernées. Nous verrons comment l'art plastique contemporain, la photographie, le cinéma d'auteur, la vidéo ont traité le sujet du soin psychiatrique. C'est également toute une époque, celle des années soixante et soixante-dix et des mouvements de libération au sein des structures psychiatriques, particulièrement en Italie, avec l'ouverture des établissements, qui sera évoquée ici. Enfin nous aborderons le cinéma, avec des films pour la plupart grands publics et souvent primés. Dans ces films, qui ont eu un large retentissement auprès des spectateurs, la thématique du contrôle médical des troubles mentaux ou de la déviance par des thérapeutiques invasives et destructrices est librement dénoncée.

Finalement, cette étude démontre une centralité de la notion de tabou quant à la façon dont est représenté ce sujet complexe qu'est le traitement psychiatrique. Le tabou s'applique à plusieurs niveaux - la marchandisation du soin, l'ingérence des uns dans le cerveau, l'esprit ou l'âme des autres, le statut du psychiatre, l'« inhumanité » du malade - qui font tous référence, chacun à sa mesure, au concept de dignité.



Détails des précédentes illustrations

## I Les opérations de pierre de folie

L'opéré de Van Hemessen nous regarde, comme ceux de Pieter Huys et de Bruegel. Mais ils ont chacun un regard différent. Le premier a des larmes qui s'échappent de ses yeux, il souffre. Le second semble détaché du supplice infligé. Le troisième panique. Dans tous les cas, leurs regards nous appellent. Le spectateur prend ici le statut de témoin, forcé par les victimes.

Pour tenter de comprendre de quoi précisément le spectateur est ici témoin, avant d'entrer dans l'analyse des tableaux de pierre de folie, j'aimerais faire un détour en évoquant le fameux tableau de Jan Van Eyck, *Les époux Arnolfini*. Cette peinture a successivement été interprétée comme un témoignage documentaire puis au contraire comme une sorte de vanité à valeur symbolique. Hans Belting dans son livre *Miroir du monde : L'invention du tableau dans les Pays-Bas*<sup>26</sup> compare l'œil représenté en peinture au miroir convexe, souvent utilisé chez les Flamands, notamment dans *Les époux Arnolfini*<sup>27</sup>, où il s'agirait de la silhouette de Jan Van Eyck s'y reflétant. Belting, suivant en cela les pas de Panofsky, écrit qu'ici, l'artiste est le témoin de la réalité qu'il est en train de peindre, *Johannes de Eyck fuit his*<sup>28</sup>, 1434, a signé le peintre. Dans *Les époux Arnolfini*, la peinture prendrait même la fonction d'acte juridique. Belting voudrait que la présence de témoins dans le miroir et la signature de Van Eyck « donnent force de loi au contrat de mariage passé entre les deux époux »<sup>29</sup>. Mais l'historienne d'art Margaret Koster nous propose une autre analyse, exposée dans son article « Solution simple »<sup>30</sup>. Sa thèse est que *Le Portrait des Arnolfini* appartient plus au domaine des vanités, qu'à celui du témoignage. Madame Costanza Arnolfini, serait morte en 1433, un an avant la date de la réalisation du tableau. Les bougies de son côté du lustre sont éteintes, son mari porte le deuil, elle est éclairée par une douce lumière blanche, contrairement à lui qui est plus dans le contraste. De nombreux

---

<sup>26</sup> BELTING H., *L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris, Hazan, 2014.

<sup>27</sup> VAN HECK J., *Les époux Arnolfini*, 1434, Londres, National Gallery

<sup>28</sup> Traduit par : Jan Van Eyck fut ici

<sup>29</sup> BELTING H., *L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, op.cit., p. 127.

<sup>30</sup> KOSTER, M.L., "The Arnolfini double portrait: a simple solution", *Apollo*, vol. 158, issue 499, p. 3–14, Septembre 2003



VAN EYCK, J. , *Les Epoux Arnolfini*, 1434, huile sur bois, 82x60 cm National Gallery, Londres, Royaume-Uni et détail du tableau

éléments entourent le couple, Koster leur donne une interprétation qui permet de penser que le tableau est réalisé à la mémoire de la défunte épouse et qu'il est dans son ensemble construit autour de cette idée. Le miroir a dans ce cas une fonction toute autre que celle de gage d'authenticité : en nous montrant la présence du peintre, il nous indique que la peinture est sa création, qu'elle est l'œuvre de l'imagination de son auteur, qu'elle ne représente pas le monde, mais une interprétation du monde.

Nous allons voir ce qu'il en est dans les trois représentations des extractions de pierre de folie retenues pour ce travail, car elles ont longtemps été prises pour des témoignages du quotidien d'une certaine époque et des ses mœurs.



SANDERS VAN HEMESSEN, J., *Le Chirurgien*, vers 1550, huile sur bois, 141x100 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne

## 1 – Le Chirurgien de Hemessen, scènes de genre et allégories

Jan Sanders van Hemessen est né aux alentours de 1500 à Hemiksen. Il passe une partie de sa vie à Anvers, probablement de 1519 à 1551, puis s'établit à Haarlem, haut lieu du maniérisme flamand. Nommé doyen de la guilde de Saint Luc en 1548, il meurt en 1566. Il est possible qu'il ait voyagé en Italie, à Rome et à Florence, comme plusieurs de ses contemporains, car son œuvre conjugue de façon étonnante l'esprit flamand et l'héritage des Primitifs flamands avec l'influence italienne. Il peint volontiers les thèmes folkloriques de l'époque, use de la satire et de la caricature, mais son style est dans la lignée des maniéristes italiens, les volumes sont imposants, les corps pleins et sains, héroïques. Il reprend les grands thèmes religieux, le Christ portant sa croix, Saint Jérôme, la Vierge à l'enfant, et il est aussi l'auteur d'allégories comme celle du célèbre *Fils prodigue*<sup>31</sup>, dans laquelle il sécularise la parabole en la mettant en scène de manière contemporaine. Avec ses personnages imposants cadrés aux cuisses et son arrière plan donnant sur l'extérieur, la composition de ce tableau est proche de celle de son *Chirurgien* autrement appelé *Opération de la pierre de tête* ou *Extraction de la pierre de folie*.

La scène se déroule sur une place, dans un marché couvert, peut-être une foire. L'arrière-plan indique que nous sommes en ville.

Le *chirurgien* sourit franchement. Mais le sens de ce sourire n'a rien d'évident. L'homme est-il heureux de délivrer un malade de ses maux et est-ce donc un sourire bienveillant ? Ou se moque-t-il du pauvre imbécile qui le laisse faire, de son désespoir, de sa naïveté ? Le caillou qu'on extrait est énorme, et le couteau utilisé en conséquence. Des dames coiffées de voiles transparents assistent le « docteur », l'une tient la tête de l'opéré, l'autre un bol qui pourrait contenir une potion médicale ou la pierre de tête d'un patient précédent. Il y a sur une table des éléments nécessaires à l'opération, un couteau, une pince, des pots. Dans son

---

<sup>31</sup> SANDERS VAN HEMESSEN J., *Le retour du fils prodigue*, 1536, Musée Royal d'art ancien, Bruxelles



SANDERS VAN HEMESSEN, J., détails du *CHIRURGIEN*

mémoire sur la pierre de folie<sup>32</sup>, Grégory Bouchet explique qu'il s'agit du matériel décrit par Guy de Chauliac dans sa *Chirurgie*<sup>33</sup>. Des pierres sont accrochées au panneau qui signale certainement la présence du chirurgien, il rappelle celui de l'arracheur de dents du *Chariot de foin* de Bosch<sup>34</sup> (dont l'illustration se trouve à la page suivante). A la droite du tableau, curieusement, un homme s'étire.

Les costumes des personnages portent des parures du xv<sup>e</sup> siècle empruntées aux tableaux de Van Eyck. Larry Silver<sup>35</sup> nous indique que les guimpes<sup>36</sup> transparentes sont aussi une mode du siècle précédent. La coiffe en question ressemble fortement à celle du *Portrait d'une dame*<sup>37</sup> de Rogier Van der Weyden, contemporain de Van Eyck, datant d'environ 1435. Ainsi, le peintre placerait son sujet hors du temps, et nous indiquerait qu'il ne s'agit pas de la représentation d'une pratique contemporaine, ce qui, en corroborant l'hypothèse selon laquelle cette dernière n'a que rarement voire jamais eu lieu, replace l'allégorie au centre de ces œuvres.

Une jeune femme semble mélanger le contenu d'une coupelle avec son doigt. Est-elle en train de préparer une potion pour son malade, ou est-elle l'allégorie de la sobriété, qui mélange le vin et l'eau<sup>38</sup> ?

Le chirurgien porte des lunettes. Silver, dans *Bosch*, attribue les lunettes au manque de clairvoyance « une paire de lunettes qui signale une myopie tant intellectuelle que physique. »<sup>39</sup> Le chirurgien de Jan Sanders Van Hemessen n'y verrait donc pas plus loin que le bout de son nez ? Il s'agit d'un motif que nous retrouvons plusieurs fois chez Bruegel, notamment dans la gravure *Elck ou un chacun*<sup>40</sup> où, associées à une lanterne, les lunettes nous indiquent clairement que le vieil homme ne trouve pas ce qu'il cherche.

Elles pourraient aussi suggérer que le chirurgien croit à son opération mais

---

<sup>32</sup> BOUCHET G., *L'excision de la Pierre de Folie et le charlatanisme aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Mémoire de master 1 (Mme Jacqueline Vons Directrice de recherches), Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais, Tours, 2008.

<sup>33</sup> DE CHAULIAC G., *La grande chirurgie*, Lyon, imprimé par Estienne Brignol, 1579.

<sup>34</sup> BOSCH J., *Le Chariot de foin*, 135x200cm, vers 1501-1502, Musée du Prado, Madrid, Espagne.

<sup>35</sup> SILVER L., *Bosch*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006, p. 159.

<sup>36</sup> Voiles encadrant le visage, qui recouvraient le cou et la poitrine, elles étaient portées du 13<sup>e</sup> au 15<sup>e</sup> siècle.

<sup>37</sup> Conservé à Berlin, Staatliche Museen

<sup>39</sup> DE TERVARENT G., *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Librairie Droz, 1958.

<sup>39</sup> SILVER L., *Bosch*, op.cit., p. 375.

<sup>40</sup> VAN HELDEN P., d'après BRUEGEL, P., *Elck ou un chacun*, 1570, 22x29 cm, édité par Jérôme Cock



BOSCH, J., *Le Chariot de foin*, 1501-1502, huile sur bois, 135x200 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne  
 Détail

qu'il est dans l'erreur. Des multitudes de « guérisseurs » de toutes sortes et de tous temps ont promis à leurs clients la santé, voire le bonheur. Le mot charlatanisme sous-entend escroquerie, mais dans la plupart des dictionnaires, il a pour première définition : « marchand ambulancier vendant des drogues ou arrachant les dents ». Il provient du nom du village italien *Cerreto*, village dont les habitants vendaient des potions sur les marchés, et croise le verbe *ciarlare* qui signifie bavarder, pour donner le mot *ciarlatano*<sup>41</sup>, attesté dès 1572, en français charlatan. Il devient synonyme de « crieur de marché ». Le second sens donné dans le Larousse est « Celui qui exploite la crédulité publique, en vantant ses produits, sa science, ses qualités. » Le troisième, « guérisseur ou médecin ignorant et sans conscience ». Le Robert 2010 lui donne comme synonymes *escroc*, *hâbleur*, *imposteur*, *menteur*. Le vendeur de potions, drogues et autres herbes médicinales est depuis bien longtemps associé à la duperie. Selon Grégory Bouchet, l'excision de pierre de tête a bel et bien existé et selon lui, même si la pratique a certainement tourné au charlatanisme, elle est issue d'hypothèses médicales telles que, par exemple, l'existence d'un calcul qui bloquerait l'alimentation du cerveau et provoquerait ainsi la folie<sup>42</sup>.

Par ailleurs, les yeux du personnage qui s'étire sont fermés, il a la tête en arrière et les doigts croisés dans ce geste caractéristique de lassitude qui nous prend lorsqu'on est proche du sommeil. Dans sa conférence au Louvre<sup>43</sup> sur « l'image piège », Michel Weemans nous indique à propos de *Mercier endormi pillé par les singes* d'Herri Met de Bles qu'un personnage plongé dans le sommeil peut signifier que nous entrons dans un songe, qu'il ne s'agit plus de la réalité, mais qu'il est « un trope pictural nous avertissant que l'image est placée sous le signe d'une vision, d'une révélation ». Une autre hypothèse, plus répandue, est que ce personnage représente la fainéantise, la paresse. Placé à la gauche du chirurgien à la vue si courte qu'il pense sauver le fou de sa folie, la paresse côtoierait l'aveuglement et l'orgueil. Dans l'hypothèse où la jeune fille de gauche symbolise la tempérance à

---

<sup>41</sup> Site CNRTL.fr

<sup>42</sup> Bouchet, p. 65, il cite Hippocrate

<sup>43</sup> WEEMANS M., « Insidiosus Imago : double image et double vision chez Pieter Bruegel », 16 février 2015, cycle L'image piège, Paradoxes et jeux visuels de Bosch à Bruegel



travers l'acte de mélanger un liquide dans sa coupe<sup>44</sup>, il reste qu'on ne sait pas qui est cette vieille femme qui tient la tête de la victime avec tant de sérieux.

Il faut signaler ici que ce tableau appartient à ce qu'on appellerait aujourd'hui la peinture de genre, ou de mœurs, termes qui désignent traditionnellement des scènes de la vie quotidienne, ordinaires, anecdotiques. C'est l'une des grandes spécialités des Pays-Bas au XVII<sup>e</sup> siècle, et a longtemps symbolisé une spécificité du pays pour des images qu'on qualifierait aujourd'hui de témoignages documentaires. Elle se développe également dans le reste de l'Europe, par exemple en France avec les frères Le Nain. Mais la hiérarchisation imposée par l'Académie, qui classe les genres du plus noble (la peinture d'Histoire qui représente des thèmes religieux et antiques ou politiques) au plus bas (les choses inanimées, la nature morte), relègue la scène de genre aux échelons inférieurs.

Dans ses *Essais sur la peinture*<sup>45</sup>, Diderot explique :

« On appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes à la vie commune et domestique ».

Dans son article de *l'Encyclopédie* dédié au genre, le peintre et théoricien Watelet<sup>46</sup> range également ce dernier avec les natures mortes et les paysages. En 1791, Quatremère de Quincy dans ses *Considérations sur les arts du dessin en France*<sup>47</sup> évoque le « genre proprement dit, ou celui des scènes bourgeoises. » C'est le premier théoricien à utiliser le terme de genre tel que nous l'entendons aujourd'hui en peinture, au sens de la représentation d'une certaine réalité, d'un témoignage du quotidien, mais en le restreignant à une catégorie sociale. En 1837, dans son *Manuel de l'histoire de la peinture*<sup>48</sup>, Franz Kugler<sup>49</sup> élargit la définition et lui donne son sens actuel « Les tableaux de genre (dans le sens qu'il

---

<sup>45</sup> DE TERVARENT G., *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Librairie Droz, 1958.

<sup>45</sup> Écrit en 1766 mais publié en 1795

<sup>46</sup> WATELET, Claude-Henri, né en 1718 et mort 1786 à Paris

<sup>47</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY A., *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragemens*, Paris, Chez Desenne, 1791.

<sup>48</sup> titre original : *Handbuch der Geschichte der Malerei*

<sup>49</sup> Historien d'art et écrivain allemand, 1808-1858



CAMPIN, R., *L'Annonciation*, vers 1426, triptyque, huile sur bois, 64x117, Metropolita, Museum of Art, New York, Etats-Unis

est normal d'attacher à cette expression) sont des représentations de la vie de tous les jours. » Or l'aspect documentaire de la peinture de genre du XVI<sup>e</sup> siècle a été remis en question, car nous savons à présent que les tableaux étaient composés dans l'atelier du peintre, imaginés par lui, truffés de sujets empruntés à la religion, la mythologie, l'antiquité, et fortement influencés par la tradition picturale, avec une variété de sujets limitée. L'artiste ne se déplaçait pas dans la demeure d'une famille pour témoigner de la vie domestique de l'époque. Son image était certes composée d'éléments appartenant au décor quotidien, mais elle comportait souvent des objets anachroniques. A cette époque le terme peinture de genre n'existait pas, et l'on peut penser que ce qu'il désigne n'existait pas plus.

Ainsi, Christopher Brown<sup>50</sup>, dans son ouvrage sur le genre au XVII<sup>e</sup> siècle, évoque l'exemple du retable de Mérode, *L'annonciation*<sup>51</sup>, attribué à Robert Campin<sup>52</sup>, et datant d'environ 1426. Le panneau de gauche et le panneau central représentent la scène religieuse de l'annonciation, et le panneau de droite montre un vieil homme, fabriquant un piège à souris dans son atelier de menuisier. Un autre piège est exposé pour la vente. L'échoppe semble contemporaine de l'époque du peintre. Cette scène a l'air d'illustrer l'artisanat et le commerce du XVI<sup>e</sup> siècle. Pourtant il s'agit de Saint Joseph sculptant ce qui représente « l'Incarnation (...) un piège posé par Dieu pour attraper le diable ». Ici donc, une idée théologique est représentée comme une scène du quotidien illustrant les pratiques et usages de l'époque.

Les premiers exemples de scènes de genre « autonomes » comme les appelle l'auteur, c'est à dire indépendantes des récits religieux incontournables jusque-là, apparaissent tout d'abord dans l'estampe, bien avant la peinture. Des thèmes tels que ceux des mendiants, du chirurgien, du dentiste, ou de la tricherie, qui deviendront extrêmement populaires au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, existent déjà dans les gravures de Lucas de Leyde.<sup>53</sup> Mais comme chez Bruegel un peu plus tard, la plupart de ces illustrations avaient un fort message moral et elles étaient souvent

---

<sup>50</sup> BROWN C., *La peinture de genre hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle, Images d'un monde révolu*, traduit de l'anglais par Solange Schnall, Paris, De Bussy-Vilo, 1984.

<sup>51</sup> Panneau central, 64x63 ; panneaux latéraux, 64x27 ; Metropolitan Museum of Art, The cloister collection (1956), New York, Etats-Unis

<sup>52</sup> Robert CAMPIN ou Le Maître de Flémalle, né vers 1378 à Valenciennes, mort en 1444 à Tournai.

<sup>53</sup> Né et mort à Leyde vers 1494 et 1533



chargées de symboles déguisés donnant un sens allégorique aux représentations profanes.

Au même moment, dans la littérature, la mode est à la complexité. Le lecteur se divertit et met son esprit à l'épreuve en décodant du latin ancien, des textes composés des mots les plus rares, archaïques, de phrases aux constructions compliquées. L'historien d'art Jan Muyllle rapporte dans le chapitre « *L'iconographie de genre et les peintres de genre* » de l'ouvrage *La ville en Flandre*<sup>54</sup> que :

« Le premier auteur des Pays-bas à avoir suivi cette voix est Vives : dans son traité sur la philosophie du droit *Aedes legum*, il fait tenir à un portier vieux comme Mathusalem un discours entièrement rédigé en latin archaïque ; pour le déchiffrer, il faut consulter le lexicographe Nonius<sup>55</sup> presque pour chaque mot. »

C'est une sorte de jeu de piste qui amuse particulièrement les lecteurs érudits de l'époque. On observe alors dans l'art et la littérature un mouvement lié au jeu de l'esprit. Le codage iconographique permettant une double lecture d'un tableau où la complexité du langage et de l'écriture restreignent l'accès au savoir aux seuls initiés. A ce propos, dans son livre *Le paysage extravagant*<sup>56</sup> qui traite des pièges et des mystères des peintures d'Herri Met de Bles, Weemans cite Erasme<sup>57</sup> :

« Presque tout dans les écritures est composé d'allégories », c'est afin de « cacher et voiler les mystères aux gens profanes et aux incroyants, tout en laissant aux pieux l'espoir de les comprendre », mais aussi « afin de réveiller les hommes de leur paresse et de leur sommeil et les pousser à agir ou à apprendre » « C'est encore, ajoute Erasme, afin que le fruit de notre labeur nous soit plus plaisant ». En effet, « Les choses sont plus plaisantes si elles brillent à travers un verre ou un morceau d'ambre que si elles sont vues à l'œil nu (...) On découvre la vérité avec plus de plaisir si elle nous a d'abord été présentée sous couvert d'une énigme. »

Nous l'avons vu, il y a bien de l'énigmatique dans le tableau de Hemessen, comme dans celui de Huys, découvert au musée de Périgueux, qui m'a fait me lancer dans ce travail et dont je parlerai maintenant.

---

<sup>54</sup> MUYHILLE, J. « L'iconographie de genre et les peintres de genre », in VAN DES STOCK J., *La ville en Flandre. Culture et société (1477-1787)*, Bruxelles, Crédit Communal, 1991

<sup>55</sup> *Lexicographe* et grammairien latin, probablement VIe siècle après J.-C

<sup>56</sup> WEEMANS M., *Le paysage extravagant*, Paris, 1:1 (Ars), 2009, p.11.

<sup>57</sup> Erasme (env. 1467-1536), figure majeure de l'Humanisme de la Renaissance, est l'auteur de *L'Eloge de la folie*<sup>57</sup>, ouvrage qui, en donnant la parole à Dame Folie, dénonce, en usant de la satire, nombre de travers de la société, et fait appel à un renouveau de la foi chrétienne .



HUYS, P. (d'après), *L'Opération de la pierre de folie*, vers 1561, huile sur bois, 48,5x34,5, Musée d'art et d'archéologie du Périgord, France

## 2 – La Pierre de folie de Huys

### Liens entre médecins, charlatans et comédiens

Huys est certainement le moins connu des trois artistes présentés ici, et son interprétation du thème de la pierre de folie est, selon Silver, inspirée de celle de Jan Sanders van Hemessen<sup>58</sup>. Né et mort à Anvers, il a laissé des peintures traitant de thèmes religieux et moraux. Comme ses contemporains il représente le péché, les déviances qui conduisent l'homme aux flammes de l'enfer. Il est l'auteur d'une version de *La Tentation de Saint-Antoine*, aux fortes influences boschiennes qui est conservée au Louvre. Peu de ses œuvres sont datées ou même signées, ce qui rend la confusion de ces données fréquente. *L'Extraction de pierre de folie* a d'abord été attribuée à Quentin Metsys, puis à Jan Sanders Van Hemessen<sup>59</sup>. C'est avec une photographie infrarouge que la signature de Huys s'est révélée apparaître sous la couche supérieure de la peinture.

La scène se déroule peut-être dans l'échoppe du chirurgien. Sur une étagère sont disposés des livres fermés et des pots. La porte entrouverte qui donne sur l'extérieur nous indique que nous sommes en ville.

La peinture comporte six personnages. Le patient est au premier plan et au centre, à sa droite le chirurgien le surplombe et à sa gauche un homme semble maintenir le linge qui le retient. Au deuxième plan, une vieille femme voilée de blanc tient une cruche, à sa gauche, une femme plus jeune, à la collerette ouverte, pose son bras sur le patient et semble s'adresser à un autre personnage placé tout à gauche du tableau. Derrière lui, un vieil homme se frotte les mains d'un air retors. Hormis ce dernier, tous ont une expression calme, certains esquissent même un demi-sourire.

---

<sup>58</sup> SILVER L., *Bosch*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

<sup>59</sup> SCHIPBACH W., « A new look at the cure of folly », *Medical History*, vol 22 p. 267-281, 1978.



Le patient n'a non seulement pas les caractéristiques habituelles du fou représenté, mais il ne paraît pas non plus avoir peur. Il regarde le spectateur comme s'il l'interrogeait ou le prenait à témoin. La bouche entre-ouverte, il semble nous parler. Il est attaché à sa chaise par des linges blancs, mais ne paraît pas se débattre, son visage est tourné vers l'opérant qui est en train de lui inciser le front. L'opérant a l'air calme, presque bienveillant. Sa robe verte aux revers tachetés comme une peau de panthère est richement décorée. Nous apprenons par l'Abbé Prévost, dans son lexique datant de 1755<sup>60</sup>, que la panthère est symbole de l'hypocrisie, « parce qu'on prétend que l'odeur douce de la peau attire les bêtes qu'elle dévore, & qu'en les voyant approcher, elle cache la tête, qui est hideuse avec ses deux pattes de devant. » Il porte un bonnet de couleur rouge. Ce sont les mêmes couleurs que dans le tableau de Van Hemessen, et nous les retrouvons sur le chirurgien-barbier du *Chariot de foin* de Bosch. L'instrument de chirurgien présent dans son tableau n'est pas fantaisiste. Il ressemble en effet de près au scalpel du Dr Pierre Bouchet<sup>61</sup> exposé au Musée de l'Université Claude Bernard de Lyon, datant de la fin XVIIIe du siècle, mais il peut aussi évoquer les cathéters courbés utilisés pour extraire les calculs rénaux, pierres produites par le corps bien connues des médecins à l'époque. Ou encore l'élévatoire décrit par Ambroise Paré<sup>62</sup>, servant à retirer les balles reçues par les soldats. Notons que, contrairement à ceux que l'on voit dans l'interprétation de Hemessen, les vêtements des femmes semblent en adéquation avec leur temps. La collerette ouverte sur un petit décolleté est de mise dans les années 1560 et 1570, et prendra des proportions plus impressionnantes à partir des années 80.

---

<sup>60</sup> PREVOST A.F., *Manuel lexique ou dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde : ouvrage fort utile à ceux qui ne sont pas versés dans les langues anciennes et modernes ... ; on y a joint les noms et les propriétés de la plupart des animaux et des plantes*, vol. 2, Paris, Didot, 1755.

<sup>61</sup> Médecin français né à Lyon en 1752 et mort dans cette même ville en 1794.

<sup>62</sup> PARÉ A., *Dix livres de la chirurgie, avec le magasin des instruments nécessaires à icelle*, Paris, imprimerie de Jean Le Royer, 1564.



HUYS, P., L'Opération de la pierre de folie Haut : version du Musée du Périgord,  
Bas : version de la Wellcome Library de Londres, Royaume-Uni

Une deuxième version<sup>63</sup> de *La pierre de folie* de Huys est conservée à la Wellcome Library de Londres. Pour comprendre cette notion de copie de tableau, il est nécessaire de contextualiser la production artistique de l'époque. En Flandres, la copie se pratique couramment. La ville d'Anvers, où vivent alors nos trois artistes, jouit d'une prospérité exceptionnelle. Carrefour essentiel d'un commerce international, elle brasse des marchands provenant des quatre coins de l'Europe, on y négocie épices, bois, métaux, étoffes. L'essor économique accompagne un marché de l'art florissant, Anvers devient capitale artistique et un grand nombre d'artistes s'y installent. La guilde de Saint Luc y joue un rôle essentiel. Les éminents Pieter Aertsen<sup>64</sup>, Jan Mandyn<sup>65</sup>, Frans Floris<sup>66</sup> ou encore Herri Met de Bles<sup>67</sup>, contemporains de notre sujet, sont membres de cette confrérie. Dans un article sur le marché de l'art aux Pays Bas, John Michael Montias<sup>68</sup>, économiste et historien de l'art, détaille le système commercial en place à Anvers. Certains artistes, comme le célèbre Jan Van Eyck<sup>69</sup> au siècle précédent, sont employés à long terme par des institutions ecclésiastiques ou la cour des ducs, mais cela n'arrive que rarement, généralement leur commerce fonctionne à la commande ou à la vente de tableaux déjà réalisés. Dans le cas de la commande, les clients sont dans l'attente d'œuvres uniques, personnalisées. C'est évidemment ce qui se passe avec le portrait, mais Montias donne aussi l'exemple de la commande religieuse très spécifique que passera un monastère voué à un saint en particulier. Le second cas, celui de la production spéculative, s'adresse à une clientèle anonyme, moins exigeante, et les œuvres sont meilleur marché. Les ventes se font au sein des ateliers des peintres ou par le biais des foires. Il est alors question de productions en séries, de thèmes à la mode, d'assistants et d'élèves travaillant à la réalisation des tableaux. Le principe de la reproduction de tableau, c'est-à-dire de la copie, dynamise le marché de l'art, contribue au développement de la culture et pérennise la

---

<sup>63</sup> La Wellcome Library de Londres indique qu'elle est datée de 1561 et que ses dimensions sont 106 x 133,5. Il s'agit d'une huile sur panneau, tout comme la version de Périgueux

<sup>64</sup> Né en 1508 à Amsterdam, mort dans cette même ville en 157

<sup>65</sup> Né en 1502 à Haarlem, mort en 1560 à Anvers

<sup>66</sup> Né en 1517 à Anvers, mort en 1570 dans cette même ville

<sup>67</sup> Aussi appelé Herri de Patinir, né en 1510 à Dinant ou ... et mort vers 1560 probablement à Anvers

<sup>68</sup> MONTIAS J.M., « Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVe et XVIe siècles » in *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 48e année, n°6, 1993. pp.1541-1563.

<sup>69</sup> Van Eyck touchait une pension annuelle importante du Duc de Bourgogne Philippe Le Bon en tant que « valet de chambre », titre honorifique.



notoriété des artistes. La copie est alors – dans cette région et pendant un siècle seulement - une pratique fréquente<sup>70</sup>, elle permet de répondre à des demandes précises de la clientèle qui souhaite posséder des représentations de thèmes en vogue ou d'images de dévotion. La notion de faux n'est pas pertinente ici, on navigue entre copies exactes, répliques et copies libres. Il n'y a pas de jugement moral sur la copie mais des différences de valeur de l'œuvre selon l'atelier dont elle provient, la complexité de la composition, les dimensions du tableau, ou même le nombre de personnages qu'il comporte. Le sujet des extractions de pierres de folie a incontestablement été au goût de la clientèle anversoise.

La version de *La pierre de la folie* qui est conservée à Londres ne diffère de celle de Périgueux que dans quelques détails : les rayures du torchon qui retient l'opéré, la position de ses mains et de celles de l'homme à sa droite, les mots ajoutés sur la tranche des livres posés à l'arrière plan. Mais leur exécution est très différente, elles ne peuvent être du même auteur. Il y a un réalisme et une poésie dans les visages du tableau de Périgueux qui n'existe plus dans celui de Londres.

Nous reviendrons plus tard sur le charlatanisme lié à ces opérations, particulièrement avec l'œuvre de Bruegel, mais il me semble pertinent de relier l'attitude théâtrale des personnages précédemment évoquée dans les tableaux de Hemessen, à ces pratiques, car elles se situent à une époque où les opérations des chirurgiens-barbiers étaient fréquemment pratiquées sur scène, face au public au beau milieu des foires. Il y a un lien indissociable entre les activités médicales de l'époque (vente de potions, opérations dentaires, voire opérations de la pierre de tête), le spectacle et les foires. Dans son article « A New Look at the Cure of Folly », William Schupbach<sup>71</sup> suggère que le patient puisse être de mèche avec le chirurgien. Des compagnies de théâtre impliquées dans le charlatanisme jouaient des scènes auxquelles des charlatans participaient. Au fur et à mesure de la pièce ils se détournaient de leurs collègues et demandaient au public d'intervenir, et la comédie se transformait en une réalité qui profitait à la troupe de théâtre. Schupbach ajoute que les comédiens, parfois musiciens, étaient utilisés pour

---

<sup>70</sup> VAN SCHOUTE R., DE PATOUL B. (dir.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Paris, Renaissance du livre, 2001, p. 126.

<sup>71</sup> SCHUPBACH W., « A new look at the cure of folly », *Medical History*, vol 22 p. 267-281, 1978.



VAN HONTHORST, G., *L'Arracheur de dents*, vers 1627  
source portail Joconde du site culture.gouv.fr

attirer l'attention des passants, « chauffer le public » afin qu'il soit disposé à acheter ce que les charlatans avaient à vendre. Il souligne l'exagération de la gestuelle des personnages, qui suggère l'influence théâtrale. On retrouve dans de nombreuses gravures des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, en particulier celles des Flamands Gerrit Van Honthorst ou Theodore Rombouts, des voleurs vidant les poches d'un public compatissant qui regarde un homme se faire « soigner les dents ». Ces représentations sont avant tout des scènes marchandes, d'échanges économiques plus ou moins consentis.

En lien avec cette idée, les pierres sont des attributs de fortune, selon Guy de Tervarent dans *Attributs et symboles dans l'art profane*<sup>72</sup> :

« Dans la série de tapisseries, dites, "Les Honneurs", tissées à Bruxelles et terminées avant 1528, la fortune est représentée une couronne en tête et un bandeau sur les yeux. Elle tient d'une main un sceptre, de l'autre une coupe, dont tombent des pierres, conformément à l'inscription :

HINC SPARGENS FORTUNA ROSAS HI(N)C SAXA  
VOLUTA(N)S LUDIT ET ARBITRI CUNCTA SUOPT  
REGIT

La fortune, répandant ici des roses, là faisant rouler des pierres, se joue et régit toute chose selon son arbitraire. (Palais National de Madrid ; exposées à Bruxelles en 1935, n°623 du cat. des tapisseries). »

La pierre représente bien ici le gain puisque le chirurgien n'opère pas pour aider le fou dans sa souffrance, mais qu'il se fait payer, en plus de faire le spectacle pour que ses complices vident les poches du public

Mais ce n'est pas un hasard si ce sont des charlatans qui sont représentés dans ces tableaux, un nouveau détour historique sera nécessaire pour comprendre cela. Si la chirurgie est pratiquée depuis la nuit des temps par les hommes, elle est au Moyen Age partiellement condamnée par l'Eglise qui interdit aux médecins et aux prêtres de la pratiquer. Ces tâches hérétiques sont alors effectuées par des barbiers ambulants, arracheurs de dents et autres charlatans qui sont également char

---

<sup>72</sup> DE TERVARENT G., *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Librairie Droz, 1958.

<sup>74</sup> MANDRESSI R., *Le Regard de l'anatomiste: Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Editions du Seuil, 2003.

Tauola. I. del Lib. II.

64



Planche de La Composicion del cuerpo humano, VALVERDE, J., 1556  
reproduction BNF

gés d'ouvrir et de découper les corps lors des dissections, sous les ordres d'un professeur. Et les viscères sont ensuite présentés aux médecins par un assistant<sup>73</sup>. Puis Vésale a bouleversé l'ordre établi en pratiquant la dissection lui-même. Il est d'ailleurs l'auteur d'un traité d'anatomie,<sup>74</sup> *De humani corporis fabrica*<sup>75</sup> (*De la structure du corps humain*), événement majeur dans l'histoire de la médecine, publié en 1543. Il s'agit d'un recueil de quarante-deux planches anatomiques légendées de façon très précise, un progrès scientifique majeur, et un chef d'œuvre de l'illustration. C'est l'éditeur Jean Oporin, ami d'Erasme qui publie l'ouvrage. Juan Valverde<sup>76</sup>, médecin anatomiste, reprend les planches de *La Fabrica* de Vésale en les agrémentant de son propre travail et publie l'ensemble sous le titre *Historia de la composicion del cuerpo humano* à Rome en 1556. Dix ans plus tard, l'éditeur anversois d'origine française Christophe Plantin veut faire regraver les planches de Valverde. Il s'adresse à Pieter Huys qui sera aidé par son frère Frans Huys. Les planches de ces recueils sont d'une grande force artistique. Au delà d'une réalisation superbe, ces « mystérieuses horreurs » comme les appelle Baudelaire dans *Le squelette laboureur*<sup>77</sup>, ont une présence inattendue. Les cadavres ouverts sont mis en scène, portant parfois leur propre peau à la main, en position de penseur ou bien pendus au pilori. Avec ces traités, une nouvelle visibilité est donnée au corps ou plutôt « mise à jour » comme l'écrit Antoinette Guimaret dans

---

<sup>73</sup> MANDRESSI R., *Le Regard de l'anatomiste : Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Editions du Seuil, 2003.

<sup>74</sup> André Vésale, 1514-1564, né à Bruxelles, docteur et anatomiste, médecin de Charles Quint.

<sup>75</sup> TEYSSOU, R., *Dictionnaire des médecins, chirurgiens et anatomistes de la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>76</sup> Juan Valverde, né en 1525 en Espagne, mort en 1585 à Rome, médecin anatomiste

<sup>77</sup> Extrait de *Le squelette laboureur*, Charles Baudelaire, 1861 :

« Dans les planches d'anatomie  
Qui traînent sur ces quais poudreux  
Où maint livre cadavéreux  
Dort comme une antique momie,

Dessins auxquels la gravité  
Et le savoir d'un vieil artiste, Bien que le sujet en soit triste,  
Ont communiqué la Beauté,

On voit, ce qui rend plus complètes  
Ces mystérieuses horreurs,  
Bêchant comme des laboureurs,  
Des Écorchés et des Squelettes. »

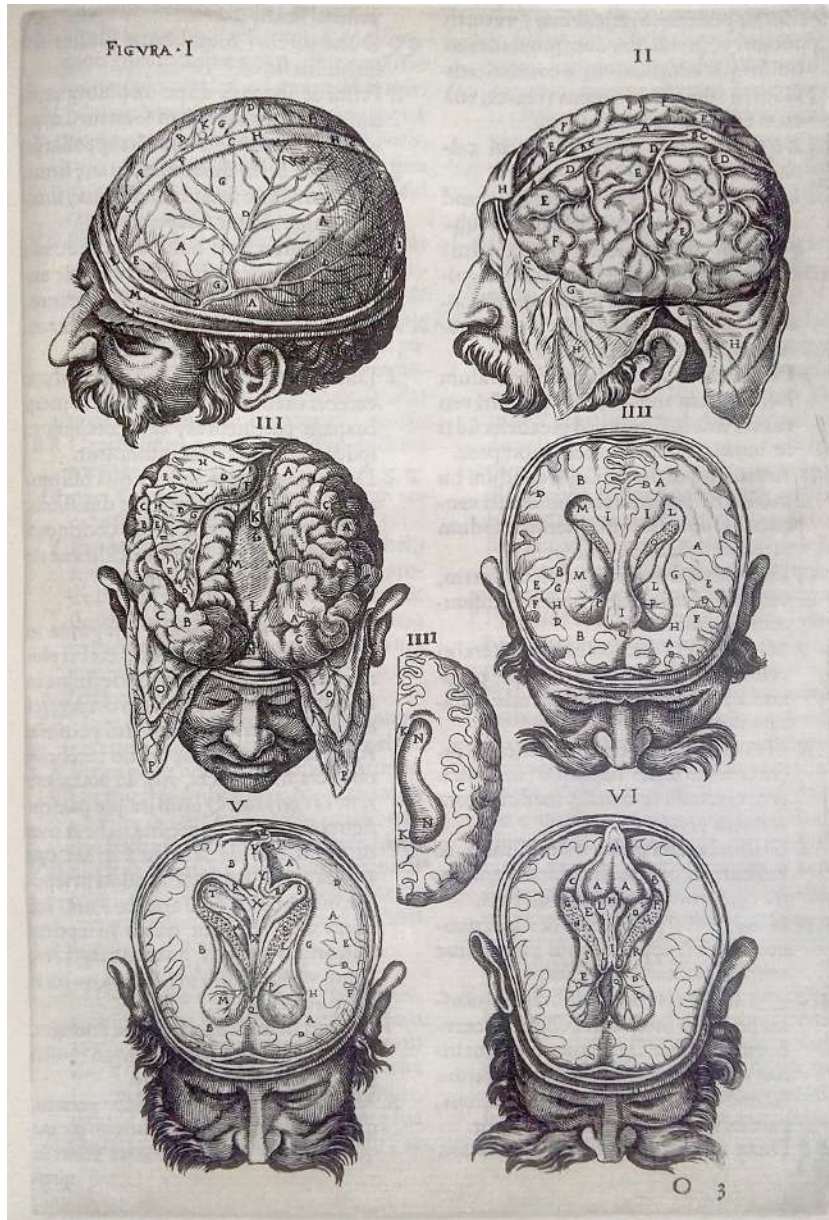


Planche de La Composition del cuerpo humano, VALVERDE, J., 1556  
reproduction BNF

son article sur le corps anatomisé au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>78</sup>. La chercheuse souligne à quel point la connaissance précise du corps humain, et sa mise en image, participe à son insignifiance, « la renvoie à son néant ».

Il est intéressant de remarquer à ce propos que ce même peintre qui représente une scène absolument allégorique avec sa pierre de folie, possède aussi des connaissances scientifiques. Ainsi, lorsque Pieter Huys représente l'extraction de la pierre de folie, tableau mystérieusement symbolique, il sait aussi à quoi ressemble le dessous de notre boîte crânienne<sup>79</sup>. Il connaît les membranes qui protègent la matière, ses veines et ses artères, a en dessiné les sillons, les aqueducs.

Les gravures anatomiques et *l'Extraction de pierre de folie* sont parfaitement inscrites dans leur époque. Cette dernière parce qu'elle s'approprie un thème folklorique et utilise un langage iconographique très codé qui, nous l'avons vu, est propre à la culture humaniste du XVI<sup>e</sup> siècle, et les premières parce qu'elles s'inscrivent dans une recherche scientifique qui reprend vie à la Renaissance après des siècles d'obscurantisme.

*Le Chirurgien* de Hemessen et *l'Opération de la pierre de folie* de Huys sont des scènes qui nous racontent une histoire, (car la place du récit est grande dans ces instantanés), prise entre deux paradigmes : celui de la souffrance et de la barbarie et celui du spectacle. Evidemment chacun de ces paradigmes correspond à une époque. Mais nous ne savons pas grand chose des émotions au XVI<sup>e</sup> siècle. Ces images inspiraient-elles la pitié, faisaient-elles rire ? N'étaient-elles que le théâtre de ces pratiques, des vices dénoncés ? Nous y voyons la torture, l'image fera appel à nos références de blessures infligées sous la contrainte, la lobotomie, les électrochocs ou simplement la torture selon notre culture. N'oublions pourtant pas qu'il y a un siècle encore, nos grands-parents dans les campagnes se faisaient arracher les dents sans anesthésie sur les places des villages.

---

<sup>78</sup> GIMARET A., « *Curiosité(s) et Vanité(s) dans les Îles britanniques et en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)* », *Revue Etudes Epistème*, n°27, Avril 2015.

<sup>79</sup> (A la hauteur des possibilités des techniques de dissection du cerveau de son époque)



BRUEGEL, P., (d'après), *L'Opération de la pierre de tête*, vers 1557, huile sur bois, 107x77 cm, Musée de l'Hôtel Sandelin, St Omer, France

### 3 – L'Opération de la pierre de tête de Bruegel

#### La folie d'un monde

On a opposé la peinture italienne et la peinture flamande au sujet de la narration, la première serait affaire de récits et la seconde de description d'instantanés. Certes, il n'y a pas de chronologie dans ces tableaux, il s'agit véritablement d'instantanés, de scènes figées, où l'avant et l'après sont à la merci de notre imagination, où les intentions de chacun ne sont pas évidentes pour nous, mais il me faut souligner l'importance de la narration dans ceux dont il s'agit ici, car nous le verrons par la suite, et particulièrement en comparant/appréciant les rapports qu'entretiennent l'art conceptuel, la photographie et le cinéma avec la représentation des interventions médicales psychiatriques, le « degré de narration » des œuvres semble avoir son importance dans le traitement du sujet.

Alors que, dans les tableaux de Huys et de Hemessen, la narration se loge dans les gestes de quelques personnages, dans les détails à interpréter, dans le décor qui nous raconte où nous sommes, alors que cette narration découle d'un processus descriptif et contemplatif, chez Bruegel elle prend une toute autre dimension. Dans son *Extraction de pierres de folies*, la succession des actions en cours guide la narration dans un mouvement circulaire, et il existe ici un véritable déroulement temporel.

Bruegel livre ses interprétations du thème de la pierre de folie entre 1555 et 1560. On compte dans son œuvre quatre représentations de l'opération, deux gravures proches mais comportant quelques différences, et deux copies non attribuées d'une peinture originale perdue. Avant d'analyser ces tableaux en particulier, penchons-nous sur le personnage du peintre, et sur l'ensemble de son œuvre. Nous disposons de peu de sources concernant la vie de Bruegel l'Ancien. On doit la mémoire de son travail à ses fils, qui, grâce aux copies qu'ils ont faites de ses tableaux et de ses dessins, ont transmis une grande partie de son œuvre. Ayant été



BRUEGEL, P. Les *Chasseurs dans la neige*, 1565, huile sur bois, 117x162 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche

inscrit à la Guilde<sup>80</sup> de Saint Luc d'Anvers en 1551, on pense qu'il est né aux alentours de 1525, près de Bréda, et il aurait vécu à Anvers une petite dizaine d'années, avant d'emménager à Bruxelles en 1563 avec sa femme, la fille de Pieter Coecke van Aelst<sup>81</sup>, dont il était l'élève. À Anvers, il travaille pour la maison d'édition de Jérôme Cock, *Aux quatre vents*, qui publie des gravures d'après ses dessins, et qui a publié celles de Jérôme Bosch quelques décennies auparavant.

Le peu d'informations dont nous disposons provient de quelques lignes écrites par son contemporain Van Mander<sup>82</sup> (en plus des registres de la Guilde d'Anvers). On lira dans cette courte biographie que Bruegel a voyagé en France, puis en Italie. Sans remettre en question la réalité des faits, on peut noter l'absence d'emprise d'un tel voyage sur le style du peintre, tout comme celle de son apprentissage auprès de son maître Pieter Coecke. L'œuvre de Bruegel l'Ancien est dépourvue de toute influence maniériste, elle est d'un naturalisme très pur, rien n'est embelli, ses personnages ne sont que de pauvres mortels, immanquablement destinés aux tortures de l'enfer. La véritable influence est celle de Jérôme Bosch. Il lui emprunte ses monstres démoniaques, ses édifices imaginaires tout droit sortis de rêves d'enfants, ses thèmes moraux, les souffrances et tortures liées au péché, et souvent une stupéfiante variété des détails narratifs.

Dans toute son œuvre, Bruegel nous parle de la nature humaine. Il dresse un portrait complexe de l'homme au sein de son monde. Surnommé « Bruegel le Drôle », « Le second Bosch », ou l'Humaniste, il décrit sa société avec tendresse et cruauté, à l'image de ceux qui la composent, qui la façonnent.

Avec des tableaux comme *La rentrée des troupeaux*, *La moisson*, ou *Chasseurs dans la neige* qui datent de 1565, il peint le paysage et le monde paysan. Il est alors établi à Bruxelles et décrit le travail agricole, sublime la nature. Mais selon l'historien d'art Michel Weemans, qui a écrit sur Bruegel et les « pièges »

---

<sup>80</sup> La Guilde de Saint Luc est une organisation corporative européenne réunissant peintres, sculpteurs et imprimeurs depuis la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Les registres des guildes retrouvés sont de précieuses sources d'information. On sait qu'un peintre entré à la guilde de Saint Luc aux alentours de ses vingt-cinq ans, cela permet de présumer de l'année de naissance des membres de la confrérie. Appartenir à une organisation de la sorte garantissait une certaine visibilité, une sécurité financière, et signifiait également observer certaines règles et obligations.

<sup>81</sup> Né en 1502 à Alost, mort en 1550 à Bruxelles

<sup>82</sup> VAN MANDER K., *Le livre des peintres 1, Vies des plus illustres peintres des Pays Bas et d'Allemagne*, 1604, Paris, Les Belles Lettres, 2002.



BRUEGEL, P., *Le Triomphe de la mort*, 1562, huile sur bois, 117x162 cm, Musée du Prado, Madrid, Espagne,

TASLITZKY, B., *Petit camp à Buchenwald*, 1945, huile sur toile, 300x500 cm, Centre Pompidou, Paris, France

Détail de BRUEGEL, P., *Triomphe de la mort*

Présents dans ses images, ses scènes paysannes estivales ou ses paysages enneigés d'apparence profane sont en fait investis d'un sens religieux caché. Sans les brillantes explications de Weemans, on opposerait immédiatement ces tableaux à sa période anversoise, dont sont issues les célèbres *Triomphe de la mort* (1562), *Dulle Griet* (1561), ou *Les Proverbes flamands* (1559). Ces précisions sont utiles pour souligner l'importance des symboles que nous trouverons dans *L'Extraction de la pierre de folie*. Si *Les Proverbes* est bien moins violent que les premiers cités, tous trois ne parlent que de la même chose : la folie humaine. Dans *Le Triomphe de la mort*, sorte d'inventaire des façons de mourir, c'est la folie guerrière qui domine. Un immense champ de bataille, décimé, brûlé, est jonché de cadavres et d'ossements humains, quelques squelettes armés de couteaux ou même d'une faux achèvent ceux qui auraient pu survivre. La mort et la guerre n'ont pas d'âge, ce tableau résonnera avec les *Désastres de la guerre* que Goya gravera au début du XIX<sup>e</sup> siècle alors que son pays est traversé par un conflit effroyable, ainsi qu'avec les terribles images des génocides de notre monde contemporain. Les corps squelettiques amoncelés, déplacés dans des chariots par d'autres victimes, futurs cadavres du *Petit camp à Buchenwald* de Boris Taslitzky, peinture réalisée en 1945 à son retour du camp, évoquent fortement la peinture de Bruegel, et l'obscénité du monde en guerre. Des tableaux comme *Le triomphe de la mort* ou *Dulle Griet* nous évoquent l'état de violence dans lequel les Pays-Bas se trouvaient au temps de Bruegel. Si Anvers était une grande ville marchande où les produits de luxe se négociaient, le pays n'en était pas moins traversé par des crises politiques et religieuses terribles. Un bref rappel historique nous permettra de comprendre la violence de certains des tableaux de Bruegel. A partir de 1520, jusqu'au début du siècle suivant, les conflits, révoltes, guerres civiles, se sont enchaînés. Charles Quint, héritier des Habsbourg se retrouve en 1519 à la tête du Saint-Empire romain germanique qui comprend l'Espagne et ses colonies, le royaume de Naples et celui Flandre qui deviendra sous son règne le cercle de bourgogne réunissant les 17 provinces, des Pays-Bas au sud de la France. Cette annexion des territoires français au dépend de François Ier se traduira tout au long de son règne par une série d'interminables conflits avec le suzerain français. Mais plus encore, c'est la forte percée de la réforme Luthérienne sur son territoire qui bouleversera



BRUEGEL, P., *Margot l'enragée*, 1562, huile sur bois, 117x162 cm, Musée Mayer van den Bergh, Anvers, Belgique

définitivement son empire. Opprimées, plusieurs provinces s'emparent du prétexte religieux pour se soulever contre l'empereur malgré les préceptes de Martin Luther lui-même. Harcelé par les français, François 1er puis son fils Henry II, qu'il ne soumettra jamais, défait en Europe centrale et en Méditerranée par les armées turques de Soliman et contraint de signer la paix d'Augsbourg en 1555 qui reconnaît officiellement la présence du protestantisme dans l'empire, Charles Quint abdique la même année et cède le trône à son fils Philippe II. Sous le règne de Philippe II, le calvinisme s'étend de plus en plus en Flandre et certains nobles proches du roi entrent dans une dissidence farouche. L'intransigeance religieuse de l'état, les ravages de la guerre contre les suédois (1563-1570) sur le commerce en mer du nord auxquels s'ajoutent la disette due à de mauvaises récoltes de 1565, conduisent à la « révolte des iconoclastes » en 1566. Menées par les Calvinistes, les émeutiers s'attaquent aux églises et édifices religieux au prétexte de désacraliser les statues et les images des saints dans tous les Pays-Bas. Outre ses conséquences désastreuses sur les œuvres de l'époque, la révolte des iconoclastes marque également point de départ d'une guerre d'indépendance qui durera 80 ans.

Peint un an avant *Le Triomphe de la mort*, *Dulle Griet* ou *Margot l'Enragée* est, avec des figures surréalistes telles que la partie du château de gauche qui se transforme en visage de monstre démoniaque<sup>83</sup>, porte de l'enfer qui avale les créatures voguant sur la rivière, motif que l'on retrouve dans *La Tentation de Saint Antoine*<sup>84</sup> de Bosch, le symbole récurrent de l'œuf ou encore l'atmosphère irrespirable d'un ciel en feu, tout à fait dans le sillon boschien. Margot est une « mégère », ou une sorcière, elle vole, pille un monde qui s'effondre. S'agit-il d'une folle, d'une hérétique, est-elle possédée par le diable, par l'envie, par la luxure ? Comme le souligne Larry Silver, on assiste dans cette scène à une inversion des rôles : une femme en armure suivie d'un bataillon de mégères déchaînées, à qui rien ne résiste, pas même les démons de l'enfer, prend la force l'homme, porte casque et épée, et sa horde de mortelles l'emporte sur les créatures infernales qui envahissent habituellement les tableaux de Bruegel et punissent l'humanité.

---

<sup>83</sup> Motif présent en 1440 déjà, dans le *Livre d'Heures de Catherine de Clèves*.

<sup>84</sup> 1550-1560 conservé au NY Metropolitan Museum, Etats-Unis



VAN DER HEYDEN P., d'après BRUEGEL, P., La Sorcière de Mallegem, vers 1560,, gravure au burin sur papier, 32,8x46,3, Musée de Flandre, Cassel, France

Détail

Dans ces œuvres, comme dans *l'Extraction de la pierre de folie*, Bruegel régale nos yeux de fabuleux détails burlesques, d'une animation extraordinaire. Ses tableaux bougent, le temps y passe, et il nous jette dans une vision absolument dramatique de la condition humaine, de ce que l'homme fait à l'homme. L'homme se vole, il se torture, il se tue, il s'extermine. Il existe plusieurs gravures exécutées d'après des dessins de Bruegel l'ancien intitulées *La Sorcière à Mallegghem* et datant de 1559-1561. Il s'agit d'une foire où se pressent les fous qui ont un caillou dans la tête, et qui vont s'en remettre aux mains des experts « exciseurs de folie ». Ces gravures sont bien plus explicites sur les sujets du vol et de la tromperie que la peinture dont nous disposons. C'est l'industrie du mensonge, de l'arnaque, du charlatan qui y est décrite. Le dessin est truffé de motifs symboliques faisant référence au vice et à la folie. Au premier plan de *La Sorcière à Mallegghem*, apparaît un « fou ». Il a une énorme bosse au front (si grosse qu'elle doit être fausse), et vide la bourse du personnage qui se trouve devant lui.

Dans une des versions de *La sorcière de Mallegghem* de Bruegel, on peut lire sur un panneau :

« Vous, habitants de Mallegghem, soyez bien d'accord : Moi, femme sorcière, je désire être aimée de vous ; Pour vous guérir, je suis arrivée ici, A votre service, avec mes aides, fièrement. Entrez librement, grands et humbles, venez sans retards. Avez-vous la guêpe dans la tête ou les pierres vous gênent-elles ? »

Si la sorcière de Bruegel est une caricature de charlatan vantant ses pouvoirs pour soutirer de l'argent à de pauvres villageois naïfs, la sorcellerie est véritablement au cœur des préoccupations de cette époque. Les Pays-Bas comptent parmi leurs Humanistes une figure qui symbolise depuis l'ouverture des esprits de son temps à la maladie mentale. Il s'agit de Jean Wier, né en 1515. Il jouera un rôle important dans la lutte contre la chasse aux sorcières, et aurait plaidé la maladie mentale lors de procès en sorcellerie. Plusieurs centres psychiatriques européens portent aujourd'hui son nom. Jean Wier explique la sorcellerie par la mélancolie, et il est partisan des thèses de l'illusion, du fantasme



et des rêves que nous appelons aujourd'hui délires. Dans son traité *De prestigiis Daemonum*<sup>85</sup>, il emploie les termes « être trompé par l'illusion des cauchemars » (chapitre XXX livre 4) :

« Il advient quelque fois que même les prudes femmes sont trompées par l'illusion des cauchemars ou incubes (...) Pourquoi nous concluons avec Iamblique que tout ce que les ensorcelés imaginent n'a autre vérité en action et en nature que les imaginations. »

Mais loin de nier l'existence de Satan<sup>86</sup>, le médecin admet que la mélancolie et la possession coexistent, la mélancolie étant un terrain propice au diable. Toutefois il ne croit pas aux sorcières traversant les airs sur leur balai pour se rendre au sabbat, contrairement, par exemple, à son contemporain Pierre de Lancre, magistrat français qui écrit en 1580, dans son *Tableau de l'Inconstance des mauvais anges et démons*<sup>87</sup> :

"Il est évident que sorciers et sorcières pourraient s'envoler sans le moindre onguent. Mais Satan ajoute par méchanceté superflue, pour donner volonté et moyen aux sorcières de tuer force enfants, leur persuadant que sans cet onguent il n'est possible qu'elles se transportent au sabbat. Et veut qu'il soit composé de chairs d'enfants non baptisés afin que ces enfants innocents étant privés de vie par ces méchantes sorcières, ces pauvres petites âmes demeurent privées de la gloire du paradis".

Quant à Jean Bodin, fervent opposant de Jean Wier, il écrit dans son ouvrage *De la Démonomanie des Sorciers*<sup>88</sup> paru en 1580 :

« Wier, qui soutient que la loi de Dieu ne veut pas que les sorcières soient mises à mort, mais seulement celles qui empoisonnent. Il demeure sur ce point qui est de grande conséquence, pour savoir s'il faut absoudre tant d'innocents, comme dit Wier, et s'arrêter à ses calomnies, ou bien à la loi de Dieu, qui défend de laisser vivre les sorciers un seul jour. »

---

<sup>85</sup> FINELTAIN L., « La naissance de la psychiatrie à la faveur des procès de sorcellerie », *Bulletin de Psychiatrie*, n°7.1, disponible sur : <http://www.bulletindepsychiatrie.com/wier.htm>

<sup>86</sup> Lire à ce propos l'article de Thibaut MAUS DE ROLLEY, « La part du diable : Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], n°8, 2005, mis en ligne le 20 janvier 2009, consulté le 10 juillet 2015. URL : <http://traces.revues.org/2143> ; DOI : 10.4000/traces.2143

<sup>87</sup> DE LANCRE, P., *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons (...)* Paris, consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84827t.r=L'Ancre,+Pierre+de.langFR>

<sup>88</sup> BODIN J., *De la démonomanie des Sorciers* (Ed. 1598), Paris, Hachette Livre BNF, 2012.



BRUEGEL, P., L'Opération de la pierre de tête, Détails



GALLE P., d'après BRUEGEL, L'Alchimiste, 1558, gravure

Moins évident que dans les gravures de la sorcière de Mallegem, le charlatanisme est tout de même présent dans le tableau *L'Extraction de pierre de folie* conservé à Saint Omer. On y voit plusieurs opérations simultanées, des interventions à la chaîne, ce qui, là comme dans la gravure, semble relever d'une véritable organisation. Certains personnages amènent les « patients », d'autres les attachent et les « chirurgiens » opèrent. Et il y a les fous, qui... font les fous... Cette scène évoque l'asile tel qu'on se le figure, l'agitation, des patients entravés qui se débattent, des visages aux traits durs ou aux expressions bêtes, des soignants sérieux, concentrés, habitués.

Le point de vue est élevé, la ligne d'horizon haute, comme à l'habitude du peintre, de cette façon le spectateur voit tout, distinctement.

Après avoir été interloqué par le personnage central qui se fait arracher un bout du crâne avec une pince noire, mon regard s'arrête à l'entrée de la pièce, derrière lui, sur la porte. Des hommes font la queue, attendent leur opération. Au dessus de la porte est accroché un panneau sur lequel on devine un croissant de lune, sûrement le même que l'on remarque dans *Les proverbes* (p.66), et qui illustrerait l'adage « pisser à la lune » (vouloir l'impossible), en effet un homme à la tête bandée, depuis sa fenêtre, urine sur l'enseigne à la lune. Quatre éléments rouges et noirs sont accrochés au panneau et évoquent, bien qu'ils aient une forme différente, plus proche de petites lanternes ou de bobines, les dents accrochées au panneau du charlatan du *Chariot de foin* de Bosch (p.30), ou les pierres du tableau de Hemessen, également accrochées à un panneau, et qui ont les mêmes couleurs. Les hommes qui attendent n'ont pas l'air effrayé, l'un d'entre eux montre une bosse sur son front, la pierre à enlever. Sur la droite, la bouche ouverte en un grand cercle béant, le regard tourné, malheureux, un homme se fait emmener au fauteuil. Un personnage tout de rouge vêtu, essaie de le décoiffer pour avoir accès à son front, et un homme à la coiffe en fourrure le tient par le bras. Ce dernier serre un couteau entre ses dents, symbole de la colère que l'on retrouve entre autres dans *Ira*<sup>89</sup>, allégorie de la colère.

---

<sup>89</sup> BRUEGEL, P., *Ira (la colère)*, 1558., gravure 225x290mm, British Museum de Londres



BRUEGEL, P., Les Proverbes flamands, 1559, huile sur bois, 117x163 cm, Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne

Détails

Les « soignants » sont calmes et concentrés sur leur tâche, en particulier l'homme en noir, qui ôte la pierre du personnage central à l'aide d'une grosse pince. Sa victime se débat, crie et nous regarde droit dans les yeux, comme les personnages centraux des tableaux de Huys et de Hemessen.

Entre les mains des chirurgiens les patients se débattent. Bouches grandes ouvertes, lames plantées dans la tête, on entendrait leurs cris. Ils sont attachés sur des chaises, leurs regards sont déments, leurs traits déformés par la douleur. Au centre, un idiot aux joues rouges qui louche, installé dans un grand panier, attend gentiment son tour en jouant avec un soufflet. On retrouve ce motif dans la gravure *L'Alchimiste*<sup>90</sup>, où le fou porte en plus des oreilles d'animaux, sûrement d'âne, comme dans les représentations des bouffons du Moyen Age. Le soufflet est également manipulé par une des *Sorcières*<sup>91</sup> du dessin de Bosch (p.65). Silver nous signale « qu'il contient une double connotation de folie et de méchanceté comme dans la gravure de Dürer *Le Rêve du docteur*, où un démon l'emploie pour tenter un oisif endormi<sup>92</sup>. »

D'après le Littré de 1880, l'étymologie du mot soufflet provient du latin *folis* :

(Bourguig. fo ; prov. fol, folh ; anc. cat. foll ; anc. espagn. fol ; ital. folle ; bas-bret. foll ; gallois, fôl ; bas-latin, follis (dans un texte du IX<sup>e</sup> siècle, voy. du Cange : Ille more gallico sanctum senem increpitans follem) ;) du latin *follis*, soufflet, ballon, le fou étant comparé à un ballon, à une vessie gonflée.—  
D'ailleurs *fol* se trouve aussi au sens de soufflet : XIIIe siècle : *Li fous à fevre [soufflet de forgeron] huit deniers ; et li doi foel à fevre, 16 deniers (TAILLIAR Recueil, p. 26)*

Il s'agirait donc de l'être plein d'air ou de vide, inconsistant. Le simplet au soufflet, assis dans un panier, pourrait d'ailleurs rappeler la scène des *Proverbes flamands*, « tomber en défonçant le panier » qui signifie gâcher ses chances. Il souffle en direction d'une sorte de marmite pleine dans laquelle est disposée un verre en matériau sombre. Verre que l'on retrouve sur la tête du simplet.

<sup>90</sup> GALL P., d'après BRUEGEL P. *L'Alchimiste*, 1558

<sup>91</sup> BOSCH J., *Sorcières, plume et encre*, 20,3x26,4 cm, Paris, Musée du Louvre, département des arts graphiques.

<sup>92</sup> SILVER L., *Bosch*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.



BRUEGEL, P.,  
Détails de l'Opération de la pierre de folie (p.54)

Dans l'angle inférieur gauche, la lutte entre le patient et son docteur les a conduits au sol, et l'opération se poursuit. Sur la gauche encore, un peu plus haut, est assis un homme qui a déjà été opéré, sa tête bandée nous l'indique. Il porte une épée sous le bras, n'a qu'une seule chaussure, et un casque entre les pieds. L'a-t-il posé là en signe de renoncement ou l'a-t-il juste mis de côté en cas de besoin, tout comme l'épée qu'il serre sous son bras ? Il regarde derrière lui, sa tête est radicalement tournée vers l'arrière, ce qui n'est pas signe d'honnêteté ou de droiture mais peut-être est-ce simplement qu'il a peur, qu'il « protège ses arrières » ? Dans le tableau des *Proverbes* Bruegel représente l'adage « courir la tête contre un mur », "Ik loop met m'n kop tegen de muur", qui signifie avancer obstinément alors qu'on est bloqué.

L'homme tête baissée contre le mur porte un casque en cuir, de l'expression néerlandaise « avoir mis sa cuirasse », être déchaîné. Et lui aussi, comme le fou opéré de la pierre, ne porte qu'une botte, probablement symbole du déséquilibre.

Le mur du fond comporte une fenêtre, recouverte d'une sorte de grille en osier, motif que l'on retrouve fréquemment dans les gravures de Bruegel, notamment dans *Gula* (La Gourmandise)<sup>93</sup> et *L'âne à l'école*<sup>94</sup>. Je n'ai pas trouvé de référence concernant ces cages fragiles, qui représentent peut-être l'enfermement « accepté », à moins qu'il ne s'agisse d'un style de fenêtres de l'époque. Derrière les barreaux, un « fou » a glissé son bras sous la grille, il tient une cruche et verse son contenu, un liquide noir, dans une sorte de large coupe reposant sur des pieds. La couleur du liquide rappelle la bile noire, qui, selon la théorie des humeurs, correspond à la mélancolie. Dans la gravure de *La Sorcière de Mallegem*, on retrouve ce motif, mais le contenu de la cruche est versé sur la tête d'un patient, et semble clair.

Avant de tomber sur la fenêtre, le regard se pose sur l'arrière boutique, qui est partiellement cachée d'un rideau rouge. A l'intérieur, une créature nue, comme il en existe aujourd'hui encore dans les hôpitaux malgré les efforts des infirmiers qui tentent tant bien que mal de garder leurs patients habillés et propres. A y regarder de plus près, cette gargouille accroupie et prostrée est en train de déféquer.

---

<sup>93</sup> HEYDEN, P., d'après BRUEGEL, P., 1557, gravure, 22 x 29 cm, British Museum de Londres

<sup>94</sup> HEYDEN, P., d'après BRUEGEL, P., 1557, gravure, 23 x 30 cm, Galerie Wittert, Liège, Belgique



Le bandage qui entoure sa tête montre qu'elle a déjà été opérée. Manifestement, l'opération a échoué. Nous avons fait le tour de la pièce, de l'arrivée des « fous », à l'après-opération, et de son inefficacité. Si l'intervention divine invoquée par les prêtres exorciseurs ne suffit pas à ôter la folie, l'humain s'y colle tout en récoltant les sous des malades et de leur entourage. Le message que nous envoient ces tableaux est le même que celui d'Erasme, l'homme est bien fou de vouloir se substituer à Dieu, par l'appât du gain, il est prêt à tout, à ouvrir le crâne de son prochain –qui a besoin d'aide-, quitte à y laisser des lésions irréversibles. Nous sommes ici dans l'opposition soulignée par Sénèque entre le bienfait et la cupidité. Le philosophe fait le lien entre ces notions et celle la dignité:

« la dignité du bienfait n'est plus s'il se transforme en marchandise. »<sup>95</sup>

Les peintres qui représenteront les *Extractions de pierre de folie* représenteront donc un acte indigne. Sénèque établit la distinction entre le prix (pretium) et la dignité (dignitas). Alors que les biens ont un prix, les êtres humains ont une valeur intrinsèque. Cette organisation de charlatan insulte l'humain dans sa dignité, le fou n'est plus un sujet, sa liberté est compromise, il est attaché. Une lame dans le front, il est l'objet du charlatan, comme le singe Becky sera l'objet d'Egas Moniz, qui inventa la lobotomie au XX<sup>e</sup> siècle. L'objectivation du fou le prive de sa dignité, au sens ancien du terme comme au sens moderne qui est celui d'une dignité du comportement.

Le principe de la marchandisation sera repris par Kant en 1785 dans *Fondement de la métaphysique des mœurs* :

« Dans le règne des fins, tout a un PRIX ou une DIGNITÉ. Ce qui a un prix peut être aussi bien remplacé par quelque chose d'autre, à titre d'équivalent ; au contraire, ce qui est supérieur à tout prix, et par suite n'admet pas d'équivalent, c'est ce qui a une dignité. »

« Les êtres raisonnables sont appelés des *personnes*, parce que leur nature les désigne déjà comme des fins en soi, autrement dit comme quelque chose qui ne peut pas être employé simplement comme moyen, quelque chose qui par suite limite d'autant notre faculté d'agir comme bon nous semble (et qui est un objet de respect). Ce ne sont donc pas là des fins simplement

---

<sup>95</sup> SÉNÈQUE, *Œuvres complètes, Traité des Bienfaits*, Arvensa éditions, trad Joseph Baillard, ouvrage de ref Œuvres complètes de Sénèque, Hachette, 1914,



subjectives, dont l'existence, comme effet de notre action, a une valeur *pour nous* : ce sont des *fins objectives* (...). »  
« L'autonomie est donc le principe de la dignité de la nature humaine et de toute nature raisonnable<sup>96</sup>. »

Ainsi, ces trois peintures, à priori scènes de genre, reprenant le quotidien d'une époque, sont à la lumière des interprétations des motifs et symboles qu'elles contiennent des allégories de l'escroquerie, du mensonge, de la cupidité, ainsi que de la crédulité. Ces satires s'inscrivent dans l'idéologie humaniste de la Renaissance flamande, culture où la folie prend un rôle significatif, celui de dénoncer les travers de la société.

Nous allons voir maintenant que la résonance iconographique la plus évidente de ces œuvres se trouve dans le cinéma. Dans la fiction ou le documentaire, le psychiatre a toujours eu sa place, et on compte un certain nombre de films qui montrent des interventions sur le cerveau, qu'elles soient mises en scène dans le cadre d'une fiction ou partie d'un dispositif documentaire. La folie est fascinante sur grand écran, et les questions du contrôle de l'autre, de la différence, de la déviance sont, dans certains films, centrales. Mais si le cinéma s'empare de sujets durs, dénonçant au monde de sombres réalités au travers de documentaires ou de fictions, qu'en est-il des arts plastiques et de l'art contemporain? De la peinture de la Renaissance au <sup>e</sup>XX siècle, l'écart est immense. Quel héritage ont pu laisser ces représentations d'opérations chirurgicales? L'absence de récit dans l'art conceptuel est-elle une raison à l'absence de la représentation mettant en rapport l'être humain et le traitement psychiatrique? Après avoir évoqué la complexité de la question de la psychiatrie au <sup>e</sup>XX siècle, je poserai donc celle de la possibilité d'aborder cette complexité sans narration. Et à travers ces analyses, deux axes semblent s'imposer : le rapport à la narration de l'œuvre, et la question du tabou.

---

<sup>96</sup> KANT E., *Fondement de la métaphysique des mœurs*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1985, p. 300-303.



VAN GOGH, V., *La Salle de l'hôpital d'Arles*, 1889, Winterhur, Suisse



VAN GOGH, V., *Autoportrait à l'oreille bandée*, 1889,

## II Iconographie des traitements psychiatriques au XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles

Avant d'explorer l'héritage éventuel des extractions de pierres de tête à travers les représentations des traitements psychiatriques qui ont été réalisées depuis le siècle dernier, il convient de se pencher brièvement sur la façon dont la figure de l'artiste se trouve souvent associée à la maladie mentale. Si David Cooper a pu écrire, dans *Mort de la famille*, « La poésie, quelle que soit sa qualité, n'est jamais appréciée par la société ; si le poète parle trop fort, il finit en traitement psychiatrique »<sup>97</sup>, c'est entre autres raisons parce que dans l'imaginaire collectif, la création et la folie semblent aller de pair. On pense évidemment à l'art des fous, à l'art brut, ou à l'art outsider (terme qui remonte au livre de Roger Cardinal intitulé *Outsider Art*, publié en 1972, et qui s'applique d'une manière générale aux créateurs autodidactes dont les figures les plus marquantes furent souvent des personnages culturellement et socialement peu intégrés, voire des pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques).

Le plus emblématique du mythe de l'artiste fou est sans conteste Vincent Van Gogh. Il est celui qui peint sans relâche, qui travaille, malade, dans une salle de l'asile dans lequel il est interné et qu'on lui laissera en guise d'atelier. Outre la puissance du tourment présent dans sa peinture qui nous suggère son état psychique, lui-même représente sans concession les signes de sa condition. En 1889, après une crise de démence, il fera son célèbre *Autoportrait à l'oreille bandée*, peindra le portrait de l'interne qui s'occupera de lui (*Portrait du Docteur Rey*), et *La Salle de l'hôpital d'Arles*. D'autres, comme Otto Dix avec *La Folie* (1925) ou plus tard Gérard Garouste avec notamment *Le Pacte* (date inconnue, 1990-2000), ont véritablement représenté leurs délires hallucinatoires. Ces tableaux nous évoquent la possession diabolique qui s'empare de l'homme, le mal figuré qui entre ou sort

---

<sup>97</sup> COOPER D., *Mort de la famille*, Seuil, Paris, 1975, p.11



GAROUSTE, G., *Le Pacte*, 2011 ,



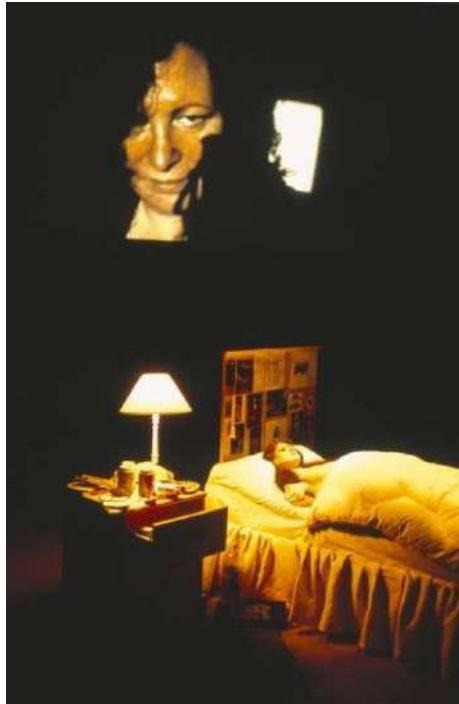
DIX, O. *La Folle*, 1925

de son corps, échos aux représentations d'exorcisme médiévales.

Par ailleurs, un grand nombre d'œuvres ou d'artistes flirtent avec la folie, la côtoient, la traitent comme un thème de travail. C'est le cas de certains performers des années 60-70. On pense, bien sûr, aux activistes viennois qui cassent dans leurs performances provocantes et dérangeantes les tabous liés au sang, aux excréments ou au sperme, matières que l'on retrouve dans les services hospitaliers où sont internés des autistes sévères et des psychotiques aux fonctionnements dits « archaïques », c'est-à-dire qui ne connaissent pas de tabous, ni sexuels, ni d'aucune sorte. Les interdits et les tabous liés à l'anatomie et au sexe sont d'ailleurs fréquemment interrogés dans l'art. Nombre d'artistes ont poussé les limites du montrable, particulièrement dans la sphère de l'intime, de la sexualité, de l'identité et de l'apparence<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Les références seraient trop vastes et dissociées pour être citées ensemble, allant des opérations chirurgicales d'Orlan aux *Vivisection* de Damien Hirst en passant par *La Morgue* d'Andres Serrano



*Goldin, N., Sœurs, Saintes et Sybilles*  
Vue de l'installation dans la chapelle de la Salpêtrière,  
2004.

## 2-1 L'art contemporain

### Nan Goldin, une narration intime et politique

L'œuvre de Nan Goldin est entièrement construite sur ses expériences et son vécu ainsi que ceux de ses proches, une humanité en marge flirtant avec les interdits et les dérèglements de toutes sortes. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle présente l'installation *Sœurs, Saintes et Sybilles*<sup>99</sup> qu'elle présente par ces mots :

« *Sœurs, Saintes et Sybilles* est un hommage à ma sœur et à toutes les femmes rebelles qui se battent pour survivre dans la société. Je voulais questionner au travers de ces trois récits le piège de l'enfermement, au propre comme au figuré. L'histoire de sainte Barbara, décapitée par son père pour s'être libérée grâce à la découverte de sa spiritualité. La vie de ma sœur aînée Barbara qui fut enfermée dans différentes institutions psychiatriques pendant la majeure partie de son adolescence pour s'être rebellée contre le conformisme extrême de la société, de l'époque et de la famille. Mes deux séjours en hôpital psychiatrique, le premier pour échapper au piège de la toxicomanie et le second pour me protéger de ma dépression. »  
N.G.

Cette œuvre a été exposée<sup>100</sup> sous la forme d'une installation comprenant la mise en scène d'une chambre qui ressemble plus à une chambre d'hôtel qu'à celle d'un hôpital, on en reconnaît pourtant les détails dans un autoportrait de Nan Goldin au *Priory Hospital*, datant de 2003. Sur la table de chevet reposent divers objets, un cendrier plein, une bouteille d'alcool, des canettes, des cd, des plaquettes de médicaments, etc. Le lit n'a rien qui évoque le milieu hospitalier, le sommier est caché par du tissu blanc froncé, il semble douillet. Sous un gros édredon, repose une jeune femme, mannequin en cire, elle ressemble à l'artiste, mais elle paraît plus jeune, sa sœur avait 18 ans lorsqu'elle s'est suicidée. La figure en cire évoque les modèles anatomiques médicaux. Rappelons que l'installation a lieu à Paris, à la Chapelle de la Salpêtrière, l'hôpital où officia le

---

<sup>99</sup> Présentée en 2004 dans la chapelle Saint Louis de l'hôpital de la Salpêtrière à l'occasion du Festival d'Automne

<sup>100</sup> Je m'appuie pour la description de l'œuvre, en partie sur mes souvenirs de l'exposition en 2004 à la Salpêtrière, mais aussi des descriptions (qui sont plutôt imprécises) dans la presse qui commentent cette exposition. Il semble qu'il n'y ait pas eu de captation vidéo de l'installation, ce qui aurait renforcé ma description, les travaux universitaires trouvés portent uniquement sur le livre.



NAN, 1969

MA SŒUR M'AVAIT DIT QUE, D'APRÈS SON  
PSYCHIATRE, JE FINIRAI COMME ELLE.  
JE CROYAIS QUE JE DEVRAIS ME TUEUR À 13 ANS.  
MES PARENTS SE MIRENT À ME TRAITER  
COMME BARBARA.  
À 13 ANS, JE VOULAIS DEVENIR UNE DROGUÉE.

célèbre docteur Charcot, précurseur de la neurologie, dont les recherches portèrent sur l'hystérie. Les seins du mannequin sont découverts et son poignet est bandé. Derrière la jeune femme, un panneau sur lequel sont collées des images, photos de sa grande sœur Barbara et des icônes de Sainte Barbe, la Grande Martyre, qui se rebella contre son père Dioscore qui l'enferme d'abord dans une tour pour la préserver du regard des hommes, puis décide de la marier alors que la jeune fille veut se consacrer à Dieu. Refusant son sort, Barbe fut torturée, puis décapitée par Dioscore, mais le châtiment divin ne tarda pas et il fut immédiatement foudroyé. En retrait, un homme, également en cire, porte les marques de brûlures de la foudre, de loin il semble veiller sur la jeune fille, pourtant ses yeux sont fermés, il est mort.

Au-dessus de cette scénographie a lieu la projection, sur trois écrans. D'abord le récit de la courte vie de Sainte Barbe, grâce à des images religieuses. Puis viennent les souvenirs de famille, portraits de sa sœur qui grandit, l'image fixe est ici associée à la vidéo. Nan Goldin est retournée dans l'hôpital où Barbara a été internée, elle nous montre les images qu'elle y a faites, celles du registre soigneusement tenu où le nom de Barbara Goldin apparaît, de calendriers où le « great day » est agrémenté d'une étoile, contrairement au « rough day », des photos de chambre d'adolescent. Et les rails du chemin de fer sur lequel Barbara s'est allongée, quand Nan avait onze ans.

La troisième partie du diaporama est consacrée à l'artiste et aux photographies dont nous sommes familiers, quelques noir et blanc des débuts, et très vite, la couleur. A la fois désaturée et crue, la couleur du passé et de la souffrance, du sexe, à la fois pansement et blessure, et de la drogue. Nan Goldin écrit « La drogue m'a libérée avant de devenir ma prison<sup>101</sup> ». Goldin se photographie à l'hôpital, en cure de désintoxication, puis après une tentative de suicide. *Autoportrait in delirium*,<sup>102</sup> *Nan in the depression unit*.<sup>103</sup> Elle nous montre des photographies de son bras blessé par les brûlures de cigarettes qu'elle s'inflige, se photographie au moment de ces automutilations.<sup>104</sup> Pas de trace de traitement psychia

---

<sup>101</sup> GOLDIN N., *Sœurs Saintes et Sybilles*, Paris, Regard, 2005.

<sup>102</sup> GOLDIN N., *Autoportrait in delirium*, the Priory hospital, Londres, 2002

<sup>103</sup> GOLDIN N., *Nan in the depression unit*, The Priory Hospital, Londres, 2003

<sup>104</sup> GOLDIN N., *Self-mutilation*, the Priory Hospital, Londres, 2003



PENDANT MA PREMIÈRE DÉINTOXICATION,  
J'AI DÉCOUVERT LA LUMIÈRE DU JOUR.  
DURING MY FIRST RECOVERY FROM DRUGS  
I DISCOVERED DAYLIGHT.

Page du livre de Goldin, N., Sœurs, Saintes et Sybilles

trique ici, simplement les bandages pour son bras. Il y a aussi des images de ciel, d'avions qui passent au-dessus de l'hôpital,<sup>105</sup> de paysages. Puis des portraits de ses parents, comme morts. Sur la photographie *Mother laying on her bed*,<sup>106</sup> sa mère regarde le plafond, elle a les traits figés, elle aussi pourrait être en cire. *My father napping*<sup>107</sup> montre un corps allongé sur un fauteuil entièrement recouvert d'une couverture, à l'image du drap recouvrant le défunt. Nan Goldin a quitté le domicile familial à quatorze ans, trois ans après le suicide de sa sœur. Elle dédicace *Sœurs, Saintes et Sybilles*, entres autres, à ses parents :

« To my precious parents : my father Hyman Goldin and my beautiful mother Lillian, who have struggled to survive for 90 years. »

Une bande-son accompagne cette installation, des chansons, et la voix de l'artiste qui raconte les histoires de sa sœur, puis de ses propres séjours en psychiatrie. Cette œuvre est particulièrement narrative, mêlant récit mythique, souvenirs de familles et autobiographie.

Un très joli livre a été publié à la suite de l'exposition en 2004 aux Editions du Regard. Sa couverture molletonnée, d'un violet très vif, couleur liturgique, avec son titre en or, lui confère un statut d'objet précieux, presque d'un objet de culte, et emmène l'histoire de sa sœur dans une dimension mythique, aux côtés de Sainte Barbe, et de toutes les héroïnes du cinéma et de la littérature, telle Janice de *Family Life* dont nous parlerons plus tard, héroïnes tiraillées entre deux mondes, celui des traditions, du puritanisme, de l'obéissance, et celui de la liberté, de la rébellion, qui mène à l'isolement dans une tour de château pour celles qui ont été sanctifiées, à l'hôpital pour les autres ; à la mort par décapitation ou aux électrochocs et au suicide.

---

<sup>105</sup> GOLDIN N., *Plane disappearing*, The Priory Hospital, Londres, 2003

<sup>106</sup> GOLDIN N., *Laying on her bed*, Salem, Massachussets, 2004

<sup>107</sup> GOLDIN N., *My father napping*, Salem, Massachussets, 1998



HIRST, D., Holidays, Medicine Cabinets, 1989,  
verre, plastique, aluminium, packaging pharmaceutiques, sculpture  
© Damien Hirst & Science Ltd, DACS 2012

## Pièces vides, natures mortes tragiques.

Avec les œuvres suivantes qui évoquent l'institution psychiatrique, on se rend compte que le plus souvent le traitement est représenté seul, sans lien avec l'humain. Nature morte de boîte d'anxiolytiques, installations montrant des machines médicales, des armoires à pharmacie, les œuvres dont nous allons parler ici semblent distancier les traitements du malade.

Dans une grande partie de son œuvre Damien Hirst évoque la médecine et l'industrie pharmaceutique. *Medecine Cabinets*, réalisée lors de sa deuxième année à Goldsmith College (1989), école d'où sortiront la plupart des « Young British Artists ». <sup>108</sup> L'installation se compose d'armoires à pharmacie en verre, remplies de boîtes de médicaments. Chaque armoire porte le nom d'une chanson de l'album *Never Mind the bullocks* des Sex Pistols. Hirst a conçu ces œuvres en pensant à la pharmacie de sa grand-mère, pleine à craquer de médicaments.

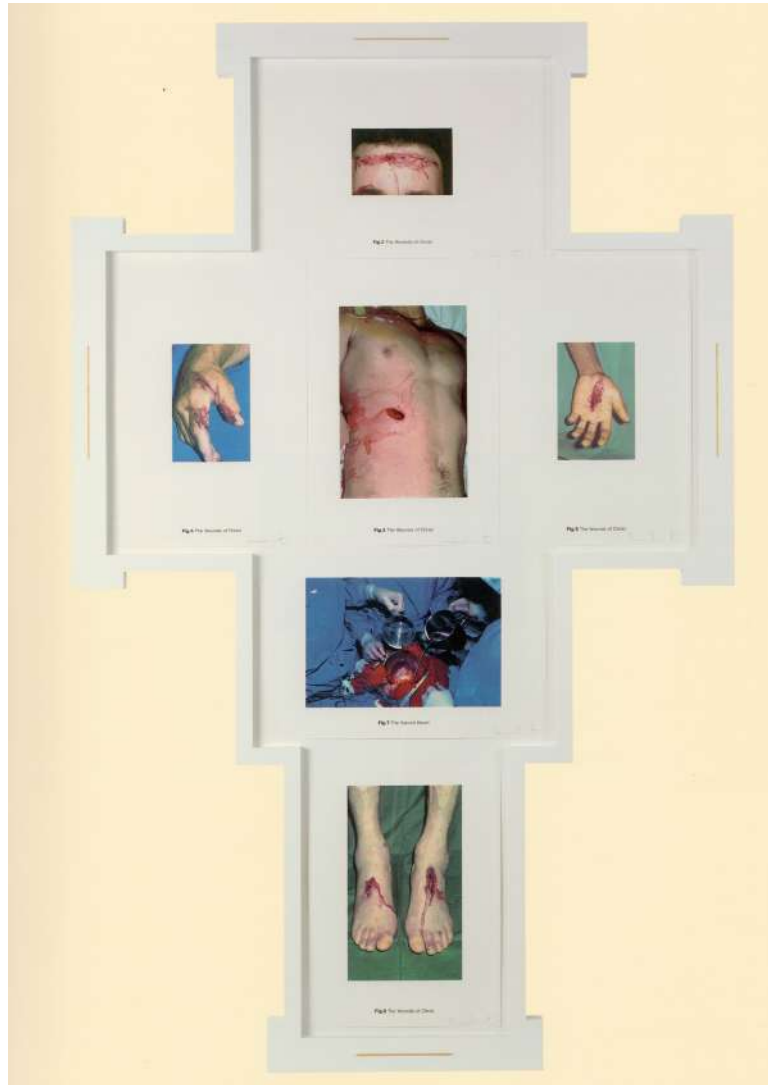
Hirst accepte toutes les interprétations de ses œuvres, il déclarera à propos des *Medicine cabinets* :

« J'aime toutes les lectures qu'on peut en faire, qu'on les voie comme des structures de pouvoir, une société, ou comme une métaphore du corps humain, ou même un commentaire à propos du capitalisme ou qu'on les voie comme un Schwitters ou un Cornell, pro-médecine ou anti-médecine... Ils parlent de tout cela, même si vous, vous vous dites seulement qu'il est étrange de les voir comme une galerie. »

Damien Hirst questionne pourtant sans aucun doute dans ces œuvres la légalité des drogues médicinales. En mettant ses *Cabinets*, si propres avec leurs boîtes rangées, triées, leurs logos attractifs et leurs noms salvateurs, en rapport avec les titres des Sex Pistols, il souligne le rapport entre le chaos punk et l'ordre, la loi. Il met en évidence la légalité des psychotropes représentés et le caractère miraculeux des pilules du bonheur.

---

<sup>108</sup> Young British Artists, YBAs, Brit artists ou Britart désignent un large groupe d'artistes. La première exposition du groupe, qui comptait alors 16 artistes, (Steven Adamson, Angela Bulloch, Mat Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Sarah Lucas, Lala Meredith-Vula, Stephen Park, Richard Patterson, Simon Patterson and Fiona Rae), Freeze, a eu lieu en 1988 dans les docks vides du Port de Londres, elle propulse les carrières des YBAs qui seront par la suite exposés par Saatchi, et dont les prix de vente de certains battront des records.



HIRST, D., The wounds of Christ, 2005,  
sérigraphie, six planches 100x66 cm,  
reproduction d'une page du catalogue *New Religion*, Hirst, D., P.Stopler Ed., London, 2006



HIRST, D. pour HOORSENBUEHS, Bague et collier *The Cathedral Collection*

Lorsqu'il présente son exposition *New Religion* en 2005, le propos devient limpide, la science de la médecine est la nouvelle religion.<sup>109</sup> Des éléments du domaine médical sont transformés et deviennent des attributs religieux (exclusivement catholiques). Ainsi, des photographies médicales, achetées par l'artiste sont retouchées numériquement pour que les blessures évoquent les stigmates du Christ, les photographies encadrées sont alors disposées sous forme de croix, la pièce se nomme *The wounds of Christ . New Religion (Altar Table)* est une installation comportant une tablette sur laquelle reposent un cœur en argent percé d'aiguilles médicales, un grand crucifix en bois pavé de pilules et gélules remplaçant les pierres ornementales, un cachet de paracétamol géant sculpté dans du marbre et un crâne d'enfant coulé dans de l'argent noirci. Etaient aussi exposées des affiches présentant des médicaments dont les noms ont été remplacés par des références bibliques.

L'artiste explique dans l'interview qui introduit le catalogue qu'il y a quatre choses importantes dans la vie : la religion, l'amour, l'art et la science. Qu'aucune d'entre elles ne fonctionne vraiment pour vous aider dans votre vie, mais que néanmoins, elles aident. La science, comme la religion, donne une petite lueur d'espoir, nous dit que, peut-être, finalement tout ira bien. Hirst déclare vouloir brouiller les frontières entre la médecine et la religion, entre le clinique et le métaphysique, et trouve le timing parfait « because church is messing up so badly », « parce que l'Eglise foire lamentablement ».

En 2014, il dessine une bague commandée par un grand joaillier, représentant un tas de pilules et gélules dont les noms des molécules et des laboratoires pharmaceutiques sont à nouveau parfaitement lisibles, sur une petite gélule en or pavée de diamants blancs et noirs on peut lire « prozac 20mg », tandis le nom du laboratoire géant Pfizer est gravé sur un large cachet et le valium représenté par son logo. Dans la même collection, nommée « Cathedral Collection », on trouvera un collier sous forme de chapelet dont la chaîne est interrompue par des petites

---

<sup>109</sup> Je m'appuie sur le catalogue de l'exposition qui contient une interview de Hirst par Sean O'Hagan, *New Religion*, Paul Stopler, 2006, London



plaques en or signées Valium ou Xanax. À la place du crucifix, une gélule à moitié ouverte, dont s'écoule de minuscules diamants et rubis.

À ma connaissance, l'artiste ne l'énonce pas, mais on peut supposer qu'il évoque la richesse générée par l'industrie pharmaceutique et que ces bijoux rappellent ceux des évêques et des cardinaux, ceux-là mêmes qu'Erasme moque dans son *Eloge de la Folie*.

«... s'agit-il d'attraper des écus, ils sont alors trois fois évêque. Le cas des cardinaux ne serait pas différent (...) s'ils se considéraient, non plus comme propriétaires mais bien comme seuls administrateurs des biens de l'Eglise... »

ou, toujours à propos des hommes de religion :

« Que deviendraient alors tout ce qui les entoure, les richesses, les honneurs, la puissance, les triomphes, les bénéfices, les revenus, les impôts, les indulgences et les plaisirs de toute espèce ? »

Mais Damien Hirst se refuse au politique (selon ses mots), son art questionne et n'a pas de réponse. Il ne veut pas diriger et donner un sens direct à ce que ressent le public. Il ne trouve que les connexions et les juxtapositions intéressantes. Son œuvre est composée d'objets symboliques ou contenant du mythe, de signes qui finissent par constituer des images, du texte que le regardeur écrira lui-même, avec son histoire et ses croyances. Malgré le caractère extrêmement provoquant de ses pièces, il y a toujours une distance posée par l'artiste, souvent sous la forme de la vitrine. Stéphane Beaudonnet et Laëtitia Ganaitay insistent sur cette distance dans leur article *La maison de verre*<sup>110</sup> :

« Damien Hirst échappe au morbide et marque une distance physique avec la mort. Il déshumanise même cette dernière en mettant en œuvre des corps d'animaux ou leurs organes qui ne sont en fait que la métaphore du ceux de l'homme. Les peintres des vanités opéraient l'ellipse du corps humain au profit d'objets et d'éléments de la nature symbolisant la vie humaine. « J'aime les métaphores, les gens ont besoin de ne pas sentir les choses trop directement ». Propos de l'œuvre, le corps humain est ainsi toujours absent des installations de Damien Hirst, à l'exception de *When logics die* (1991) (et sauf bien sûr si l'on considère celui du spectateur). »

---

<sup>110</sup> *Laboratoires pour une expérience du corps : Damien Hirst, Fabrice Hybert, Kiki Smith, Patrick Van Caekenbergh* dirigé par FROGIER L., 1995, Presses Universitaires de Rennes



VOORDECKERS, J., *Sélection de boîte d'antidépresseurs*, 1999,  
huile sur toile, Musée du Docteur Guislain, Gand, Belgique  
(photographie de l'auteur)



KLASEN, P., *Shock Corridor Dead End*, installation (détail), 1991  
source site paris-art.com

Parmi les autres représentations du traitement psychiatrique, citons le triptyque *Selectie uit reeks schilderijen van verpakkingen van antidepressiva* (Selection de boîtes d'antidépresseur) que j'ai découvert au Musée du Dr Guislain de Gand, dans lequel Jurgen Voordeckers<sup>111</sup> traite son sujet comme un maître de la nature morte du XIIIe siècle aurait peint un plateau contenant des verres, un livre posé sur une table, une assiette pleine de raisins. Le glacis (pratique devenue rare) utilisé par l'artiste belge apporte une profondeur physique au tableau, donne une dimension particulière à la peinture, qui ne peut que rappeler les vanités sur fond sombres des siècles précédents.

Ou encore l'installation intitulée *Shock Corridor Dead End* créée par Peter Klasen en 1991<sup>112</sup>. En hommage au film de Samuel Fuller que nous retrouverons plus loin, cette installation de 80 m2 mélange environnement pictural et objets thérapeutiques et carcéraux. Des baignoires reliées à des appareillages électriques, rappelant à la fois l'hydrothérapie, les électrochocs et la torture (gégène et supplice de la baignoire), sont disposées devant un mur « vert hôpital », les issues sont grillagées et les néons ne laissent dans ce couloir aucune part d'ombre. Le thème de l'enfermement est une constante dans l'œuvre de Peter Klasen. Associé à la signalétique du danger, aux appareils électriques et au matériel médical, la peinture de Klasen est signifiante d'un monde contrôlé et violent. À l'instar des morceaux de corps de femmes, gros plans sur des lèvres, bustes sans visages et têtes sans corps au pouvoir érotique assuré peints sur des panneaux, au côté des grillages et des portes métalliques cadénassées, il existe dans l'installation *Shock Corridor* une dimension qui est de l'ordre du fétiche.

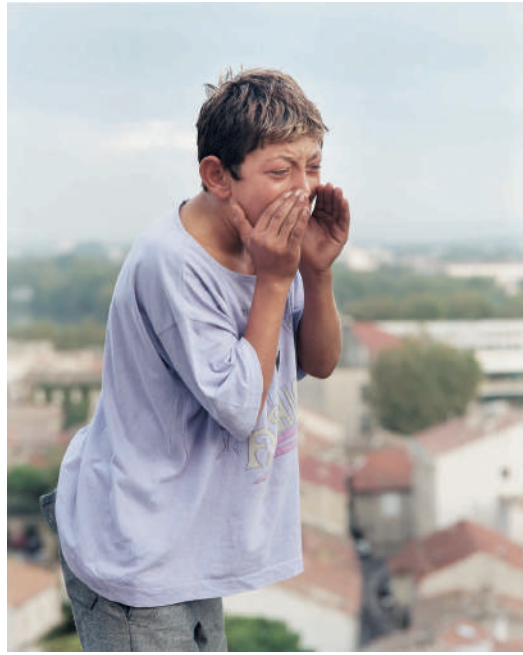
Abouddrar écrit à propos des aliénés prisonniers de leurs chaînes avant que Pinel ne les délivrât :

« Dans ce que l'enfermement comprenait de rituel, l'enchaînement des fous, les chaînes paraissent bien avoir eu valeur de fétiche, ne signifiant rien par elles mêmes, mais signalant le fou comme appartenant au monde d'enfermement où on le trouve – enchaîné à lui – et où elles-mêmes découpent

---

<sup>111</sup> Né en 1961 en Belgique. On ne dispose pas d'information concernant cet artiste, le Musée de Gand a perdu sa trace, il semble avoir été actif dans les années quatre-vingt et quatre-vingt dix.

<sup>112</sup> Né en 1953 en Allemagne, Klasen travaille en France, il est rattaché au mouvement de la Figuration Narrative dès le début des années 1960.



PERNOT, M., Mickael, Avignon, et Jonathan, Avignon, 2001, série Les Hurlleurs

leur signifiant. Le fétiche est, selon le mot de Stéphane Breton<sup>113</sup> «une image au sens fort : Dans l'image comme dans le symbole, le signifiant et le signifié ne sont pas fonctionnellement différenciés. Il s'agit de systèmes analogiques, de messages sans code dans lesquels l'émission est pourvue de sens et l'expression d'un contenu autre que l'analogie à laquelle elle s'arrête.»<sup>114</sup>»

Et si dans les œuvres que nous venons d'étudier, l'expérience humaine des traitements n'apparaît pas, bien que ces traitements soient là, montrés, « images au sens fort » évoquant le drame de l'aliénation, du rituel de la souffrance et de la perte de conscience, d'autres artistes se sont focalisés sur les êtres humains ainsi « soignés ».

Déjà dans sa série *Les Hurlleurs*, Mathieu Pernot avait photographié des hommes et des femmes au pied des murs de prison, ou sur une colline faisant face aux enceintes infranchissables, qui crient de toutes leurs forces afin de communiquer avec les détenus. Les corps tendus, les mains en haut-parleurs, c'est l'humain contre la pierre. De l'autre côté, on imagine que des oreilles les entendent, celles de leur proche enfermé, ami, parent, conjoint, enfant. Il accordait ainsi une présence aux enfermés invisibles, il partageait des sensations, des sentiments ; les visages et les corps photographiés des hurleurs communiquaient envers et contre tout, dans ce contexte d'institution, d'isolement, de contrôle et de contrainte.

L'individu donnait une charge politique à l'image de par sa présence, son émotion humaine.

Puis, dans *L'Asile des photographies*, travail mené conjointement avec l'historien Philippe Artières dans un hôpital psychiatrique désaffecté de Cherbourg, Mathieu Pernot utilisera les archives du lieu, et réalisera ses propres photographies de l'institution vidée de ses résidents. Cela produit des images de salles vides, de jardins en friche. Ainsi qu'une très belle installation de lits de patients aux matelas retournés, tombés, pliés en deux, évoquant la lutte du malade en contention et rappelant les images des corps arc-boutés illustrant les théories de Charcot au dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. La production de Mathieu Pernot est accompa-

---

<sup>113</sup> BRETON S., *La mascarade des sexes : Fétichisme, inversion et travestissement rituels*, Paris, Calmann-Lévi, 1989.

<sup>114</sup> ABOUDRAR B.N., *Voir les fous*, Paris, Presse Universitaire de France, 2000, p ????



PERNOT, M., ARTIERES, P., *L'Asile des photographies*, 2010-2014

Photographies de PERNOT, M.,

Photographies d'archives,

Installation



gnée d'un accrochage des archives sélectionnées avec Artières. Dans l'exposition de 2014 de la Maison Rouge dédiée à ce travail que j'ai eu l'occasion de voir, les patients étaient montrés au travers de films ou de photos d'amateurs, souvenirs de sorties en ville, bals costumés, ou simples portraits de patients prenant leur déjeuner ou marchant dans la cour. Des lettres de leur famille, des pages des dossiers médicaux étaient exposées parmi les images, et quelques photographies témoignant d'actes médicaux. L'installation des lits évoquait des présences fantomatiques.

Il y a, dans ce travail, deux points centraux révélateurs de la façon dont l'hôpital et ses patients sont montrés par les artistes. Je prends bien sûr en compte l'inhérence au projet de l'absence des résidents de l'hôpital, puisqu'il s'agissait pour Pernot et Artières d'une création réalisée à la mémoire du lieu désaffecté, avant qu'il ne soit détruit.

- Le lieu vidé de ses occupants, les objets abandonnés qui n'appartiennent plus qu'à eux-mêmes sont fascinants par la mémoire qu'ils sont censés contenir et ce que l'on y projette, l'artiste les représente seuls. D'ailleurs, de nombreuses séries de photographies consacrées à des hôpitaux désaffectés ont été réalisées.<sup>115</sup>

- La présence des patients est entièrement liée aux archives médicales de l'institution ou aux archives souvenirs du personnel. Les images montrant les traitements appartiennent également à l'hôpital.

Ce deuxième point est crucial, car l'image du fou a appartenu à l'institution médicale et ce n'est pas sans répercussion dans l'art.

Depuis les débuts, la photographie entretient un rapport particulier avec la médecine et avec la psychiatrie, car elle est vite apparue comme un outil de documentation, d'observation et de diffusion, remplaçant les gravures médicales. Le portrait de patient entre dans un protocole quasi-systématique que lui permet cette technique, et on assiste, avant la Première Guerre Mondiale, à la création de services photographiques au sein même des hôpitaux. Les curseurs de la dignité en médecine ne sont pas les nôtres, le paradigme de la recherche médicale exclut

---

<sup>115</sup> Les bâtiments vides des institutions psychiatriques fascinent les photographes. La liste de ceux qui se sont emparés du sujet est longue, il s'agit de professionnels (qui ne sont pas dans le domaine de l'art contemporain), mais aussi d'amateurs passionnés. On peut citer l'américain Jeremy Harris, et sa série *American Asylums*, son compatriote John Gray avec *Abandoned Asylums of New England*, L'anglais Dan Raven, l'italien Alessandro Sicco, etc.



Gerhard Meil, *Das Gesicht des eselsch Knecht*, Schöckel-Verlag GmbH Konstanz, Museum Dr. Guislain, Gand.



Tim Dirven, *Elips*, 2003, Museum Dr. Guislain, Gand.



Viviane-Joske, *Le luthier seigneur*, 2005, Collection Kunstenaar.

## (Photo)sensible

### Portraits Psychiatres Patients 1865-2015

**12/06 - 11/10/2015**

La naissance de l'hôpital psychiatrique et les balbutiements de la photographie datent de la même époque, vers la moitié du dix-neuvième siècle. Très vite, les psychiatres et les photographes se sont intéressés à leur univers mutuel. Jusque tard dans le vingtième siècle, on photographiait les patients pour en dresser une forme d'inventaire, dans une tentative de documenter la maladie plutôt que le malade. Dans les années soixante du siècle dernier, la relation a changé : à travers leur œuvre, les photographes ont dénoncé les situations intolérables en psychiatrie. L'évidence de l'hôpital psychiatrique appartient résolument au passé. En psychiatrie la fascination pour la photographie est toujours à l'ordre du jour. Mais l'enjeu a changé : le patient se met lui-même au travail pour offrir un regard sur son monde.

*(Photo)sensible. Portraits Psychiatres Patients 1865-2015* montre une histoire longue et intense, avec des motifs surprenants et inattendus : des mains crispées, d'étranges courbes corporelles, des instruments médicaux à moitié dissimulés.

## (Photo)sensitive

### Psychiatrists Patients Portraits 1865-2015

**12/06 - 11/10/2015**

The emergence of the mental institution and the early development of photography coincide around mid-nineteenth century. Psychiatrists and photographers quickly become interested in each other's world. Until well into the twentieth century patients are photographed as a form of inventory, an attempt to document the illness rather than the ill. In the 1960's the relationship changes: photographers start to use their pictures to denounce the abuses in psychiatry. The mental hospital as an institution is no longer evident. The fascination with photography still plays an important role in psychiatry. But the stakes have changed: the patient himself starts to work with the medium and gives an insight into his own world.

*(Photo)sensitive. Psychiatrists Patients Portraits 1865-2015* shows a long and intense history of unexpected and surprising recurring motifs: convulsive hands, strange bodily curves, half hidden medical instruments.



Isabelle Detournay, *Séjour*, 2005, Collection Kunstenaar.

Sarah, *Mystérieuse Prometteuse* (Caro de Swell), in: *Nouveaux Catalogues de la Schizophrenie*, 1984, Tome VII, Plaque 1001, Museum Dr. Guislain, Gand.



Plaquette de l'exposition (Photo)sensible, Musée du Dr Guislain, Gand, Belgique

forcément le dégoût, à la vue, au contact de ce qui nous est dur à supporter. Ce sont eux, les professionnels de la folie, avec les photojournalistes, professionnels de la souffrance, qui détiennent les images du fou sous traitement.

Au Musée du Docteur Guislain de Gand, dans l'exposition *(Photo)sensible*<sup>116</sup> est exposé un portrait de femme internée dans une institution psychiatrique en Ukraine. La photo est de Viviane Joakim<sup>117</sup> et se nomme *Le Turban Rouge* (ill p.96). Voici la notice qui l'accompagne :

« En 2003, la photographe belge Viviane Joakim visite un hôpital psychiatrique délabré à Dousha Balit, en Ukraine. Elle est très impressionnée par les conditions dans lesquelles les patients tentent de survivre (du mieux qu'ils le peuvent). À l'aide de sa photographie, Joakim tente de rendre leur identité à ces résidents. Nulle part elle ne fait explicitement référence à la psychiatrie, les femmes ne sont pas montrées comme psychiquement dérangées, mais bien dans leur dignité humaine. »

Si l'on ajoute cette phrase du texte qui présente l'exposition de Joakim au Musée de la Photographie de Belgique (datant de 2007)<sup>118</sup> : « un travail d'une grande pudeur, étranger à toute forme de misérabilisme, avec comme point central l'homme et sa dignité » , il apparaît bien évident que ce dont il s'agit c'est de la dignité humaine.

Selon le texte du musée de Gand, peut-être inspiré d'un texte de la photographe elle-même, la maladie mentale et son environnement médical sont contraires à la dignité. La dignité est ce qui n'insulte pas l'humain, ce qui le range au-dessus des animaux, « quelque chose est dû à l'être humain du seul fait qu'il est humain<sup>119</sup> » selon la célèbre phrase du philosophe Paul Ricoeur. Ce mémoire n'est pas le lieu pour une question aussi complexe que la dignité humaine, la maladie et la médecine, mais on peut interroger le fait qu'aux yeux de notre société, la maladie mentale semblerait éloigner le fou de son humanité, le rendant ainsi indigne, et que les éléments de son environnement rappelant sa condition participeraient à cette image d'indignité que peut-être les artistes ne pourraient pas montrer<sup>120</sup>. C'est dans les documents de témoignage tels que le reportage ou documentaire photographique et le cinéma documentaire ou cinéma direct que nous trouverons ces images « indignes ».

---

<sup>116</sup> L'exposition *(Photo)sensible Portraits Psychiatres Patients 1865-2015* (du 12/06/15 au 11/10/15 au Musée du Docteur Guislain de Gand en Belgique) retrace le lien entre la photographie et la psychiatrie.

<sup>117</sup> La photographie de Viviane Joakim présentée à Gand est extraite de la magnifique série *Dousha Balit*.

<sup>118</sup> Dousha Balit, Exposition présentée au Musée de la photographie – Centre d'art contemporain de la Fédération de Wallonie-Bruxelles du 27 janvier au 8 avril 2007

<sup>119</sup> RICOEUR P., in DE RAYMOND J.-F., *Les Enjeux des droits de l'homme*, Paris, Larousse, 1988, 257p., p.236-237.

<sup>120</sup> Boris Mikhalov et sa série *A case history* qui suit des sdf ukrainiens entre 1997 et 1998 est un exemple d'images considérées comme dégradantes, indignes, montrées dans les plus grands musées du monde.



## 2-2 Témoignage : documentaire et photographie

Lorsque l'on sort du domaine de l'art contemporain et en entrant dans celui du documentaire, photographique ou filmique, l'institution psychiatrique commence à apparaître avec ceux qui y vivent.

L'œuvre entière du réalisateur de cinéma direct Frederick Wiseman est une longue quête, celle du fonctionnement des institutions américaines. François Niney écrit à propos du cinéma direct de Wiseman qu'il « vise notre Raison et les lieux où se domestiquent les civilisés ». *Titicut Follies*<sup>121</sup>, en 1967, marque le début d'une immense série de quarante films documentaires dédiés aux institutions. De l'hôpital à l'école, en passant par l'armée, un centre d'accueil pour femme battues, la National Gallery, le Crazy Horse, ou les centres de recherches, Fredrick Wiseman explore les mécanismes des organismes collectifs. Comme l'explique François Niney dans son livre *L'épreuve du réel à l'écran*, le cinéaste oriente tout son travail autour de l'analyse des « processus de production normative et de reproduction sociale de la Vérité »<sup>122</sup>. En 1966 il participe à la création d'OSTI (Organisation of social and technical Innovation), organisme consacré à la recherche dans le domaine des transformations sociales et institutionnelles. Professeur de droit avant de se lancer dans le cinéma, il organise des visites pour ses étudiants dans des hôpitaux psychiatriques, des prisons, à des procès<sup>123</sup>. C'est par ce biais qu'il découvre Bridgewater, où il tournera *Titicut Follies*, un film à la fois récompensé par des prix de festivals européens et censuré dans son pays pendant plus de vingt ans. L'objet de la censure invoqué par la cour suprême du Massachusetts était la violation du droit à la vie privée des détenus, bien que le réalisateur ait obtenu les autorisations écrites de l'ensemble des hommes figurant dans son film.

---

<sup>121</sup> film documentaire de 84mn, 1967, filmé par John Marshall, réalisateur anthropologue précurseur du cinéma-vérité.

<sup>122</sup> NINEY F., *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, Bruxelles, 2004, 347 pages, p.158. Début de la citation: « Pourtant nous sommes sommées de croire à l'instance dogmatique (Dieu, Raison, Nature, Nation, Société) garante d'une Vérité absolue qui nous habille et nous habite. Ce sont ces processus de production... »

<sup>123</sup> <http://www.lesinrocks.com/1997/04/02/cinema/actualite-cinema/on-devrait-plutot-dire-cinema-fausse-verite-frederic-wiseman-11232603/>



En 1991, le film reprend sa liberté, les restrictions sont levées par un nouveau juge. Les patients-détenus de Bridgewater sont filmés dans leur quotidien, qui est d'une grande violence, particulièrement de la part des gardes et de façon plus subtile de l'équipe soignante et du psychiatre. La caméra suit ces hommes dans leurs déambulations dans la cour, s'attarde sur la logorrhée délirante de certains, les portraitise comme le ferait un photographe. L'image, très belle, en noir et blanc, est filmée par John Marshall, anthropologue, réalisateur et précurseur du cinéma-vérité. La caméra suit les personnages, passe de l'un à l'autre, s'arrêtant sur les visages marqués par la vie, la maladie, les médicaments, et nous laisse le temps de prendre toutes ces informations, d'en être ému. Les relations avec les gardiens oscillent entre humiliation, harcèlement, humour et infantilisation. Certains patients-détenus sont gardés nus pour des raisons pratiques<sup>124</sup>, un homme qui a sali sa « chambre » est harcelé de questions incessantes sur la propreté, les gardiens finissent par le remettre dans sa cellule, nu, et continuent à le bombarder de questions, sans qu'il puisse répondre. Les séquences d'entretien avec le psychiatre et l'équipe soignante sont effrayantes de par le mépris que ressent le psychiatre envers ses patients. Le film s'ouvre avec une séquence de chorale des détenus, sur scène un soir de fête, probablement un réveillon. Il n'y a aucun commentaire, pas de voix-off, pas de musique ajoutées, le réalisateur nous plonge dans ce lieu (que nous n'aurions jamais dû voir) sans aucun artifice, si ce n'est un montage terrible, qui construit un discours particulier.

« Pour Wiseman, la prise de vue à son direct saisit l'ordinaire, écrit François Niney ... C'est au montage que se pose, à travers la relation des paroles des acteurs sociaux, le problème de structurer l'un par l'autre un discours de l'institution et un récit fictionnel (mais pas fictif). »

Le film comporte une séquence particulièrement impressionnante dans laquelle un choix émotionnellement lourd a été pris pour le montage. Plusieurs décennies plus tard, Wiseman reviendra sur ce choix. Deux actes médicaux sont

---

<sup>124</sup> « I didn't understand why some inmates had to be kept naked. The announced rationale was that they were suicidal. But they could have been given paper suits. In fact, for six months after the film came out, they were given paper suits—until the budget for it ran out. The real reason for the nudity was just that it was easier to keep them that way. Some of the men were incontinent, and the guards didn't like the idea of having to strip smelly clothes off them. » Interview de Wiseman par Jesse Pearson pour Vice Magazine, 02/09/2007.



Images extraites du film *Titicut Follies*,  
source : captures d'écran

montés en alternance. Le premier est l'alimentation par sonde nasogastrique d'un homme qui refuse de manger. Il ne résiste pas, la scène est filmée en gros plan sur le visage du « patient » allongé, à qui l'on introduit le long tuyau dans le corps. La deuxième séquence, en montage alterné avec la séquence précédemment décrite, montre le même homme, couché sur une table en train de se faire raser. On comprend au bout de quelques longues secondes qu'il est mort. Retour au plan de gavage, la caméra nous montre ses chevilles maintenues par des linges blancs, le même linge blanc que le médecin a posé sur son sexe, et la sonde qui remonte jusqu'à un entonnoir que le psychiatre remplit. Nous repassons à la préparation du corps sans vie, le médecin dépose du coton sous les paupières de l'homme, afin qu'elles ne paraissent pas creuses. Dans la salle de gavage, le psychiatre, sa cigarette à la bouche plaisante « un petit whisky après le repas ? », toujours maintenu par les gardes et les linges, l'homme sort, nu, on le remet en cellule. Le médecin de la morgue ferme le tiroir dans lequel repose cet homme qui ne veut plus se nourrir. Wiseman a déclaré par la suite qu'il ne referait pas cette scène de la même façon, selon les mots de François Niney qui commente l'évolution de son style dans *L'Épreuve du réel à l'écran*<sup>125</sup> :

« Il s'éloigne progressivement des tournures jugées trop « dramatisantes » du cinéma direct des années 60 (travellings portés, gros plans, recadrages, montage alterné), il donne de plus en plus d'importance aux plans-séquences fixes, aux dialogues et aux temps faibles... »

C'est la seule scène de traitement, si on peut appeler ces actes des traitements médicaux, tout du moins c'est la seule qui montre des médecins pratiquer des actes, et elle est particulièrement difficile à regarder, elle soulève le cœur. Le parti-pris du réalisateur est limpide, il nous crie : « Comment peut-on traiter des hommes de cette façon ? ».

*Titicut Follies* appartient ainsi que d'autres films sur la psychiatrie ou la maladie mentale, au genre du cinéma direct, un cinéma non-fictionnel, qui bénéficie de nouvelles techniques moins intrusives par la portabilité du matériel, caméra 16mm à l'épaule et le magnétophone Nagra, équipe réduite. C'est un cinéma qui se veut au service du témoignage, dans une recherche permanente d'authenticité.

---

<sup>125</sup> NINEY F., *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck Université, Bruxelles, 2004, 347 pages, p.156.



Un cinéma qui s'affranchit du commentaire, de la voix off explicative, privilégie les plans longs, parfois des plans séquences, une caméra proche de l'œil humain, qui contemple le réel et analyse les relations entre les protagonistes, sans recherche du spectaculaire. C'est aussi le cas de *San Clemente*<sup>126</sup> de Raymond Depardon.

Photographe et cinéaste, Depardon s'est également intéressé aux institutions en tous genres, et particulièrement psychiatriques avec ce premier travail en Italie à la fin des années 70 sur lequel nous nous attarderons, puis *Urgences*, en 1988 sur les urgences psychiatriques de l'Hôtel Dieu de Paris. Raymond Depardon a commencé sa carrière dans le journalisme. Un bref rappel de son parcours s'impose pour parler de la place, du statut de l'auteur qui semble importante car peut-être détermine-t-elle, et c'est une question que j'aimerais développer dans la suite de mes recherches, le degré d'implication politique de l'artiste/du photographe/de l'auteur. Depardon travaille très jeune pour l'agence Dalmas, il couvre la guerre d'Algérie, le Vietnam, fait le paparazzi. En 1966 il fonde la l'agence Gamma, réalise son premier film en 1969, consacré à l'étudiant de Prague Jean Palach qui s'est publiquement immolé pour dénoncer l'invasion soviétique de son pays. Entré chez Magnum en 1979, il est l'auteur de très nombreux films documentaires, et de quelques fictions. La complexité de son « statut » est très bien décrite par Danièle Méaux, professeure à l'Université Jean Monnet de Saint Etienne, dans son article de *Miroirs, fragments et mosaïques*<sup>127</sup>, qui montre l'évolution de la pratique de Depardon, dans des contextes particuliers, celui, à la fin des années 70, d'une prise de distance de certains reporters du sensationnel en se rapprochant des gens, du quotidien, puis dans les années 80 à « l'entrée en art » de la photographie, quand la photographie plasticienne entre dans les galeries. Mais Depardon écrit dans *Errances* :

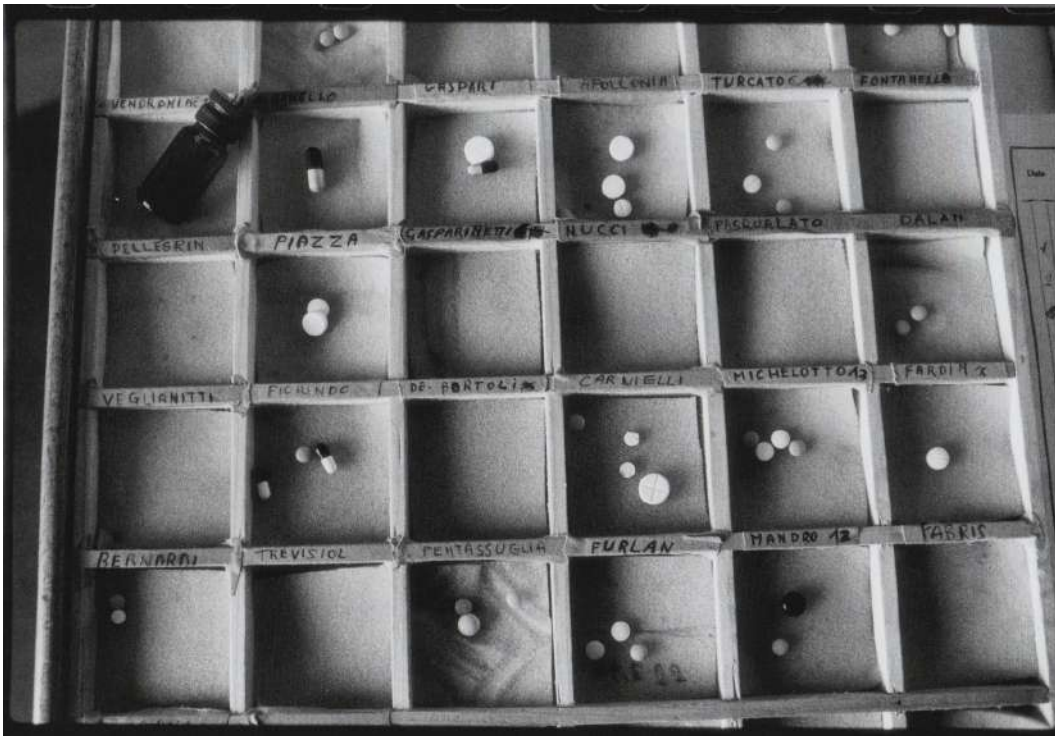
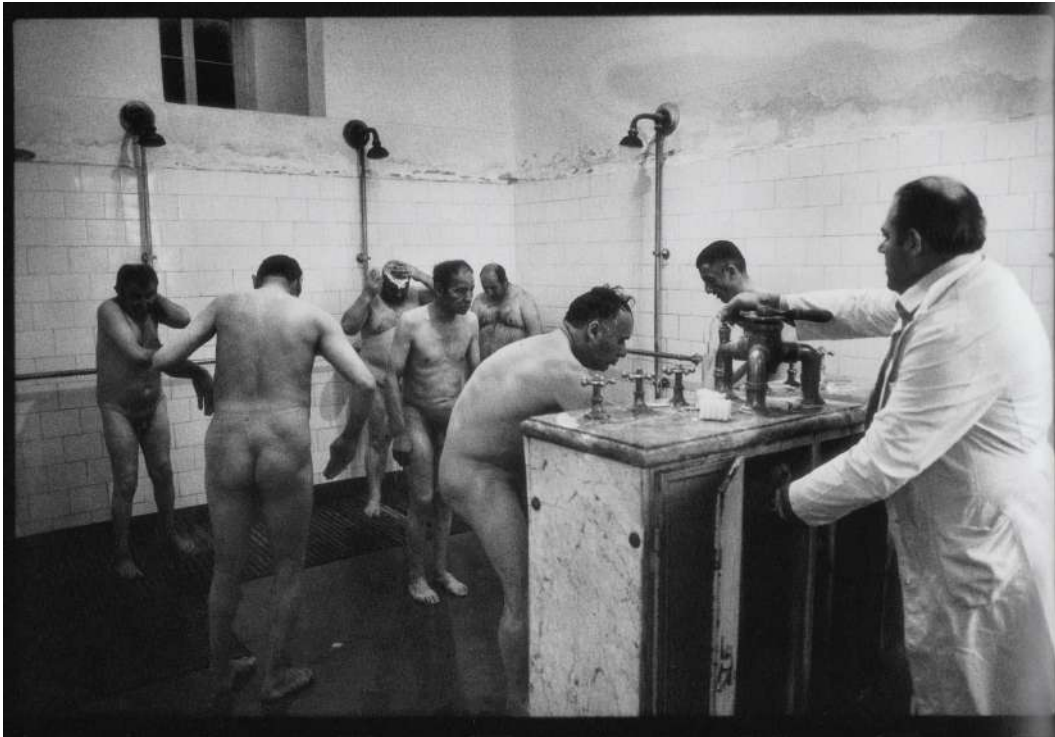
« Aujourd'hui je ne sais plus qui je suis. Je ne suis plus journaliste. Je ne suis pas non plus un photographe conceptuel. Je suis entre les deux. (...) »<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> *San Clemente*, film documentaire réalisé par Raymond Depardon et Sophie Riestelhueber en 1980

<sup>127</sup> MEAUX D., art : Une esthétique de la dispersion p.205-223 dans *Miroirs, fragments, mosaïques Schèmes et création dans l'art de XXe siècle*, sous la dir de Jean-Pierre Mourey et de Béatrice Ramaut-Chevassus 2005, PU St Etienne

<sup>128</sup> DEPARDON R., *Errances*, p.126



Images extraites du livre *Manicomio* de Depardon, 2013, Ed Steidl  
(scans des pages)

Revenons au travail de Depardon sur l'asile. En 1977, il part faire un reportage sur la « psychiatrie alternative » à Trieste en Italie, où l'action du Docteur Franco Basaglia et la psychiatrie démocratique, le mouvement qui le suivra, ont réussi à transformer le paysage psychiatrique en obtenant le démantèlement des grands asiles. À Trieste, des appartements accueillent les malades hors de l'hôpital, c'est le sujet de son reportage, une psychiatrie militante, « réhumanisante », qui n'exclut plus les « fous » de la société. Mais le photographe revient souvent à l'hôpital de Trieste où ne sont restés que les « incurables », les moins valides, les plus dépendants. L'endroit est appelé « manicomio », « l'asile de fous ». Ce sera le titre du livre qui sortira trente-cinq ans plus tard et qui regroupera plus de deux cents photos, prises entre 1978 et 1981 à Trieste, Venise, Naples, Arezzo et Turin. En 1980, il tournera *San Clemente* accompagné de l'artiste Sophie Ristelhueber qui fera le son du film. Franco Basaglia, directeur de l'hôpital de Trieste, lui donne accès à tous les services, il l'encourage et le soutient dans sa démarche. En résulteront des images devenues célèbres. Depardon photographie en noir et blanc, en 24x36. Il n'est ni proche ni loin des résidents des hôpitaux, c'est l'espace qui caractérise ses photographies, ni intime ni distant. La lumière, hivernale et crue, traverse les fenêtres de l'asile et vient souligner la courbe du dos d'un homme nu au milieu d'une pièce jonchée de vêtements, ou le profil d'une femme qui crie, assise à une table. Le témoignage est d'une grande force, la beauté des photographies est juste, elle n'enlève rien au sujet. Les patients déambulent dans les couloirs ou sont immobiles, parfois prostrés. Ici un homme dans une attitude autistique semble se balancer, là une femme obèse remonte sa robe au-dessus de son ventre énorme. Une grande salle est peuplée de vieillards qui regardent fixement l'objectif, une chambre abrite un homme qui se repose dans des draps blancs.

Deux de ses photographies évoquent l'intervention de l'hôpital, elles sont toutes deux liées à l'enfermement. La première est celle d'un plateau de médicaments, évoquant la camisole chimique, et la seconde montre un homme enfermé dans une cage. Cette photo a failli ne pas exister. J'ai demandé à Raymond Depardon pourquoi on ne voyait pas d'actes médicaux dans ses photos, il m'a répondu



Images extraites du livre *Manicomio* de Depardon, 2013, Ed Steidl  
(scans des pages)

qu'il n'en avait pas vu mais que les patients étaient sous « prison chimique ».

Et voici l'histoire de l'image que Depardon a hésité à faire :

« Un après-midi, raconte-t-il, attiré par des cris, j'ai poussé une porte. Je me suis retrouvé face à cet homme en cage. J'ai hésité à le photographier. J'ai demandé à un infirmier les raisons de ce traitement particulier, il m'a dit qu'il était dangereux et violent, surtout pour lui-même<sup>129</sup>. Le soir même Franco Basaglia voulait me voir. (...) J'ai pensé qu'il allait me reprocher d'avoir photographié ce « chronique » (...) Il m'a tout de suite rassuré :

« Les patients que tu peux voir ici, tu ne les photographieras jamais ailleurs, pourtant c'est la même chose en France, en Amérique. C'est l'hôpital psychiatrique qui les a fabriqués, maintenant c'est trop tard, je ne peux plus rien faire pour eux. Photographie, sinon on ne va pas nous croire. » »

Sans cette photographie, l'histoire de Depardon sur San Clemente aurait-elle été trop loin de la vérité ? Car ce sont bien des histoires que l'on raconte, en choisissant ce que l'on montre et ce que l'on cache, en cadrant de façon distancée, ou en « rentrant » dans le sujet, en montrant la lumière du matin ou celle du soir. Le « manicomio » de Trieste était une institution où les patients étaient bien plus libres que dans d'autres, mais il y restait apparemment des cas dont on ne savait que faire, tels que l'homme dans sa cage de filet semblable à une volière pour un rapace géant. Un fauve aurait eu une cage en fer. Comme le déclarait Basaglia à Depardon en 1977, ces individus sont cachés dans nos hôpitaux, mais ils existent. En 2015, ils sont toujours là, dans les grands centres hospitaliers spécialisés, dans les « maisons d'accueil spécialisées ».

L'hôpital psychiatrique est un lieu de soin. Un endroit où la souffrance et la douleur sont prises en charge au maximum, où les budgets devraient permettre aux patients l'accès à des ateliers d'expression, d'écriture, de théâtre, d'art thérapie. Où le médecin devrait être accessible, et selon sa personnalité, ses croyances, saurait faire preuve d'empathie et d'humanité. Mais la psychiatrie, c'est aussi la privation de liberté et les contraintes mentales et physiques qui permettent de préserver, à l'extérieur la sécurité des citoyens, à l'intérieur celle des patients et des

---

<sup>129</sup> Dans Manicomio



soignants. C'est la surveillance sous couvert d'observation médicale et de progrès scientifique, c'est l'exclusion pour le bon fonctionnement de la société.

« Ainsi, écrit Michel Foucault, l'hôpital psychiatrique est bien le lieu institutionnel où et par quoi se fait l'expulsion du fou ; en même temps et par le jeu même de cette expulsion, il est un foyer de constitution et de reconstitution d'une rationalité qui est instaurée autoritairement dans le cadre des rapports de pouvoirs à l'intérieur de l'hôpital. Et qui va être réabsorbée à l'extérieur même de l'hôpital sous la forme d'un discours scientifique qui circulera à l'extérieur comme savoir sur la folie, dont la condition de possibilité pour qu'il soit précisément rationnel est l'hôpital. »<sup>130</sup>

L'antipsychiatrie est née simultanément en Angleterre et en Italie, dans le climat contestataire des années soixante. La remise en question des traitements psychiatriques aux Etats-Unis est déjà en route quand le psychiatre américain Thomas Szasz publie en 1961 *Le Mythe de la maladie mentale*. Publié en 1964, *Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault devient, autour de 68, un manifeste antirépressif, notamment quand son résumé est publié en anglais et préfacé par le psychiatre David Cooper, chef de file aux côtés de R.D. Laing du mouvement qui s'établit en Angleterre. Cooper remet en question les frontières entre la folie et la raison et ouvre avec Laing et Esterson des centres d'accueil pour schizophrènes, dont le « Pavillon 21 », unité expérimentale qui fonctionne, au sein de l'hôpital, sur les principes de la communauté et de la non-hiérarchie. L'expérience prend fin avec l'épuisement de l'équipe en conflit avec l'administration de l'hôpital, mais, avec la fondation de la *Philadelphia Association*, d'autres projets naîtront. L'approche anglaise de l'antipsychiatrie remet en question les troubles mentaux en tant que maladie et, dans une vision freudienne, les rattache à l'histoire du « patient », notamment à son histoire familiale. En Italie, Basaglia se place d'un point de vue plus politique, son combat principal sera le démantèlement des asiles comme celui de San Clemente. Conformément à une loi datant de 1904, les malades mentaux sont sous l'autorité principale la police et la magistrature, non des médecins, ils sont donc indéfectiblement associés aux criminels et aux délinquants. C'est la découverte d'une misère et d'une violence

---

<sup>130</sup> FOUCAULT M., *La société punitive : Cours au Collège de France*, (1972-1973), Paris, EHESS Gallimard Seuil, ed. Hautes études, 2013, 356 pages, p. 6.



insupportables à l'hôpital de Gorizia, qui restera célèbre sous le nom de l'expérience Gorizia, qui mène Basaglia à la mise en pratique des principes alternatifs en transformant l'asile proche du pénitencier en « communautés thérapeutiques ». Le mouvement de la psychiatrie démocratique verra le jour au début des années soixante-dix, grâce à l'action de ses élèves. Le combat de Basaglia aura fortement contribué à transformer la vie psychiatrique, puisqu'il est à l'origine de la loi 180 qui, en 1978, ordonne la fermeture de tous les hôpitaux psychiatriques d'Italie, pour restructurer le système sous une forme territoriale décentralisée.

C'est une semi-victoire, car si les patients sortent du carcan policier, ils restent aux mains d'une organisation socio-médicale traditionnelle.

Ni au Royaume-Uni, ni en Italie les mouvements contestataires n'auront réussi à implanter des solutions durables. En France, la politique de secteur, ébauchée par une circulaire ministérielle de 1960, sous l'impulsion notamment du psychiatre Lucien Bonnafé, commence à prendre effet en 1971. Comme en témoigne Charles Brisset dans *Histoire de la psychiatrie*<sup>131</sup>, les racines de cette refonte du système remontent à la seconde guerre mondiale :

« En France, la guerre apportait une autre expérience dans les asiles : malades jetés sur les routes par les bombardements, misère et faim décimant les malades internés. Un mouvement naissait de la « profonde fraternisation » (P.Evans, 1982) dans laquelle prit naissance, pour notre pays, la réflexion dont sortirait plus tard la sectorisation (Le Guillant, Henri Ey, Tosquelles, Bonnafé, Balvet et bien d'autres). »

Bonnafé, communiste, évoquera sa résistance à l'hôpital de Saint Alban dans les *Considérations vagabondes* de son livre *Désaliéner : folie(s) et société(s)*<sup>132</sup> :

« Sur ces hauteurs s'activèrent des résistances en tous genres : contre la plus inhumaine des occupations, meurtrière des insensés, entre autres innocents, contre les malfaçons des esprits, et notamment celles qui justifient l'exercice de notre discipline comme appareil, idéologique et pratique, d'organisation de la ségrégation, en somme, contre les inhumanités en tous genres, asilaires entre autres. »

---

<sup>131</sup> BRISSET C., *Histoire de la psychiatrie*, p.419

<sup>132</sup> BONNAFÉ L., *Désaliéner : folie(s) et société(s)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, 334 pages,



Photographies issues du livre *L'Asile aux fous, photographies de Roger Camar*,  
Artières P., et Laé J.F., 2009, Presses Universitaires de Vincennes  
(scans du livre)

Les photographies du Docteur Roger Camar (1923-2001), réunies dans *L'Asile aux fous, un lieu d'oubli*<sup>133</sup>, ouvrage publié sous la direction de Philippe Artières et Jean-François Laé, sont-elles un acte de résistance ? Une résistance par le témoignage, celui des infâmes conditions dans lesquelles survient les malades à l'asile ?

« Ce ne sont ni les bâtiments, ni les appareils, ni même les pathologies que le photographe a cherché à saisir, mais bien l'intolérable condition des patients dans les asiles psychiatriques d'après-guerre. Il a pris son appareil photographique comme on prend le maquis, pour entrer en résistance », <sup>134</sup>écrit Artières.

C'est sa fille qui, en triant les affaires du psychiatre après sa mort, découvre des photographies de mauvaise qualité, aux tirages abîmés par le temps. Les images datent des années cinquante et ont été faites dans deux asiles « Perret-Vaucluse<sup>135</sup> » et Tunis. Le psychiatre est jeune et commence sa carrière. Ce dont il témoigne, c'est l'entassement, les paillasses et matelas au sol, entre les baignoires et les radiateurs, la saleté, les corps nus, attachés, blessés, souillés. Quelques regards face caméra, bien que la majorité soit barrée par du feutre noir, nous suggèrent qu'ils sont pris par surprise. Ils ne sont ni accusateurs ni complices.

Roger Camar découvre les conditions de vie des malades qu'il sera en charge de traiter. Sa carrière évoluera et il sera acteur des débuts de la psychiatrie de secteur. Il prendra en 1978 le poste de médecin chef à l'hôpital de Lorquin en Moselle, où il fonde avec le docteur Alain Bouvarel, auteur du film documentaire *Petits morceaux de lumière*<sup>136</sup>, le premier festival de cinéma dédié à la psychiatrie. Il semble que le Docteur Camar, depuis le début de sa carrière avait à cœur de documenter son domaine par l'image.

Il est intéressant de préciser que les photos du Docteur Camar sont montrées dans un livre, que ce n'était probablement pas leur destination (avaient-elles

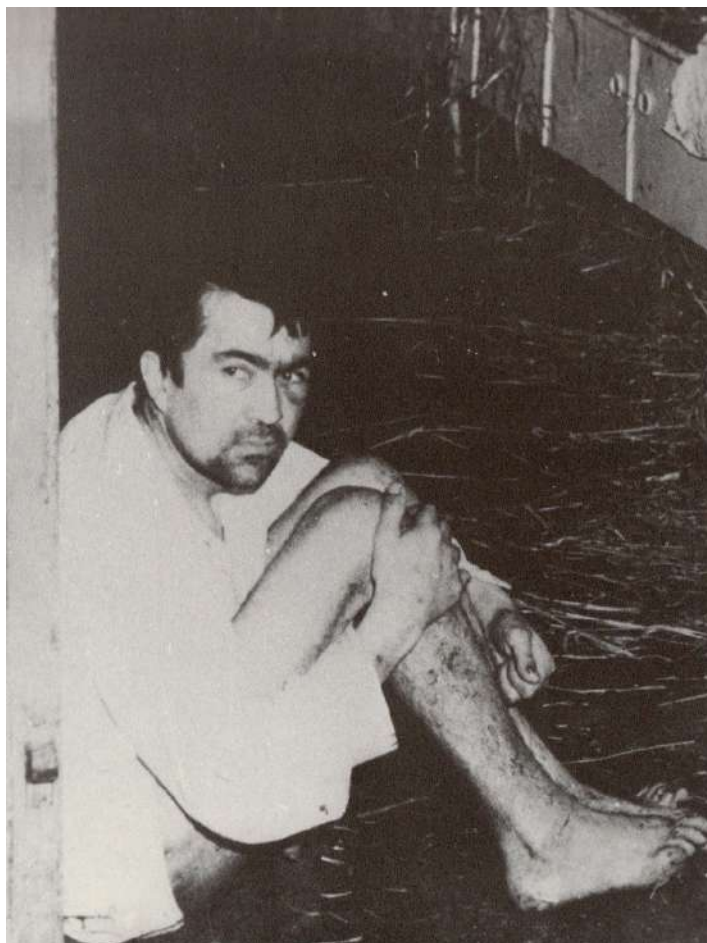
---

<sup>133</sup> ARTIÈRE P., & LAÉ J-F., (dir.), *L'Asile aux fous, un lieu d'oubli*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

<sup>134</sup> *Ibid.*, chapitre *L'Interdit photographique* Philippe Artières, p.60 (tu peux aussi juste mettre : idem p.60)

<sup>135</sup> Tel que le nom est orthographié sur l'enveloppe contenant les photographies, bien qu'il doit s'agir du Centre Hospitalier de Perray Vaucluse

<sup>136</sup> *Petits morceaux de lumière*, 52mn, « Autisme et Psychoses, le travail de la pédopsychiatrie publique ». Au travers de six histoires cliniques, ce film retrace les étapes diagnostiques, thérapeutiques et éducatives des six enfants en donnant la parole à tous les acteurs de la prise en charge. Les témoignages et particulièrement ceux des parents tissent la trame de ce documentaire



Photographie issue du livre *L'Asile aux fous*, photographies de Roger Camar, Artières P., et Laé J.F., 2009, Presses Universitaires de Vincennes  
(scans du livre)

seulement une destination ?), mais qu'avec les commentaires des auteurs qui encadrent ces images de souffrance, ce support aurait été certainement approuvé par le photographe.

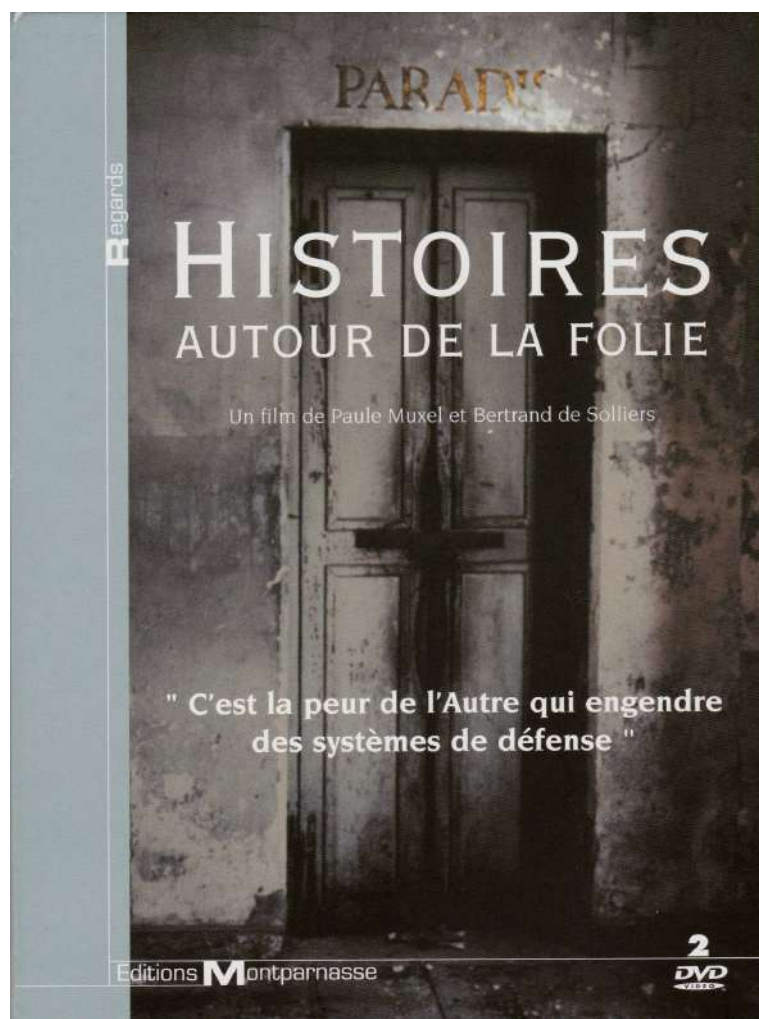
La photographie a plusieurs fonctions, l'une d'elles est le témoignage, l'information. Comme l'a demandé Basaglia à Depardon, « photographie sinon on ne va pas nous croire ». Depardon a fait ses reportages, avec son regard extraordinaire, son intelligence nuancée et juste, qui donne une dimension artistique aux informations qu'il relaie. Récemment, une sélection de ces photographies a été exposée dans une galerie d'art, la Galerie du Cinéma<sup>137</sup>, « Lieu d'exposition dédié aux œuvres et aux artistes librement inspirés par l'univers du cinéma », le lien étant certainement le statut de cinéaste du photographe. Je visite l'exposition de Depardon. Le lieu est beau, nous sommes dans un quartier où le luxe règne. Soudainement, je me pose la question de la dignité. C'est encore une fois ce terme qui revient. Montrer ces images, qui, au delà du talent de Depardon, révèlent la souffrance des fous de ces asiles, dans une galerie d'art luxueuse, m'interroge. Et ce n'est qu'une interrogation (qui me renvoie à mon propre travail dont je parlerai en annexe de ce mémoire), il ne s'agit pas du sentiment de rejet absolu que l'on peut éprouver devant les expositions parisiennes de photographies de guerre ou de famine, pourtant réalisées dans les intentions les plus éthiquement louables. À ce propos, Susan Sontag écrit :

« Certaines photographies emblématiques de la souffrance – comme ce cliché montrant un petit garçon de Ghetto de Varsovie, en 1943, que l'on achemine, mains levées, jusqu'au train qui va le conduire à la mort – peuvent être utilisées comme des *memento mori*, des objets de contemplation permettant d'approfondir le sens de la réalité ; ou, si l'on préfère, comme des icônes laïques. Mais cet usage paraît requérir l'équivalent d'un espace sacré, ou d'un espace de méditation, à l'intérieur duquel on puisse les regarder. L'espace alloué à la gravité est devenu chose rare dans une société moderne dont le principal modèle d'espace public est le centre commercial (qui peut être aussi un aéroport ou un musée).

Regarder, dans une galerie d'art, les photographies poignantes de la douleur des autres semble relever de l'exploitation. Même ces images extrêmes dont la gravité, le pouvoir émotionnel, semblent fixées à jamais – les photographies, prises en 1945,

---

<sup>137</sup> du 13 mars au 16 mai 2015



Jaquette DU dvd DVD *Histoires autour de la folie*, de Muxel B., et de Solliers B.,  
La photographie utilisée sur la jaquette est celle d'une œuvre de Jakob  
Gautel, sur le site de Ville Evrard en 1990

des camps de concentration- ont un poids différent selon l'endroit où l'on les voit (...) »<sup>138</sup>

Ces pensées peuvent, je crois, être prises comme une piste sur l'absence des représentations des traitements des maladies mentales dans l'art moderne et contemporain.

Un certain nombre de reportages et de documentaires passionnants, sur des modes narratifs plus ou moins journalistiques ont été réalisés depuis les années soixante. La dénonciation des conditions terribles des patients ou du surpouvoir des médecins est presque toujours au centre des sujets des films. Il n'est pas question de lister les films sur la psychiatrie mais je peux en citer quelques uns qui sont particulièrement intéressants. *Histoires autour de la folie*, de Paul Muxel et Bertrand de Solliers (1993) est un document exceptionnel. Il retrace l'histoire de l'asile de Ville Evrard, explore sa mémoire tout en résonnant avec ce que la psychiatrie vit aujourd'hui. Ce film contient des entretiens précieux, notamment l'émouvant témoignage de Lucien Bonnafé. En 1974, l'italien Mario Bellochio réalise *Fous à délier (Matti da slegare)*. Prenant place en pleine révolution psychiatrique, le réalisateur suit trois jeunes qui sortent de l'hôpital pour travailler à l'usine et tenter de vivre une vie normale<sup>139</sup>. *Un monde sans fous* de Philippe Borel (2009), questionne de façon très appropriée l'avancée de la science au niveau psychiatrique, ainsi que la logique gestionnaire des institutions. Le très beau film de l'espagnol Joaquin Jordao, *Monos como Becky (Docteur Lobotomie)*, (1999) retrace l'invention de la lobotomie par le portugais Egas Moniz, et interroge les limites de la médecine psychiatrique. *Sainte Anne, Hôpital psychiatrique* (2010) d'Ilan Klipper, digne héritier du cinéma direct, montre les conditions très dures du plus grand centre psychiatrique de Paris, les traitements et leurs effets, questionne les neuroleptiques et les électrochocs en soulignant la

---

<sup>138</sup> SONTAG S., *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éd., 2002, 138 pages, p. 127.

<sup>139</sup> Félix Guattari à propos du film, dans *Libération*, le 5 mars 1976 «De quelque point de vue qu'on le considère, *Fous à délier* est un film exceptionnel. C'est d'abord un témoignage sans précédent sur la psychiatrie traditionnelle et sur ses variantes modernistes, en particulier dans le domaine de l'enfance. Ce sont essentiellement des gens de tous les jours qui, à un titre ou à un autre, ont eu maille à partir avec la répression psychiatrique, qui parviennent à s'exprimer sur ce qu'ils ont vécu, et qui le font avec des accents de vérité absolument bouleversants. Et c'est enfin un film que l'on peut d'ores et déjà inscrire dans la lignée du chef-d'œuvre de Bellochio : Les Poings dans les poches.»



complexité des problématiques auxquelles doivent faire face médecins et patients. Le documentaire est donc un lieu privilégié pour aborder des questions « difficiles ». Nous allons voir que le cinéma de fiction s'est emparé Nous allons voir maintenant comment le cinéma de fiction , avec plusieurs films frontaux, qui affrontent les tabous, s'empare de ces questions



## 2- 3 La fiction, l'ouverture des possibles

« L'art ... (est) la voix d'un individu, faisant de son mieux pour exprimer, rien de réconfortant, en fait, mais la vérité. Et l'art qui le fait de la façon la plus indéniable, la plus directe, la plus variée, la plus absolue, est la fiction ; en particulier le roman. »  
Eudora Welty<sup>140</sup>

Les films fictionnels dont nous allons parler sont tous (à l'exception de *Shock Corridor*, qui, lui, donnera par la suite lieu à un roman) des adaptations de romans ou de pièces de théâtre. Dans *Le partage du sensible*, Rancière écrit à propos de la révolution esthétique qui appartient d'abord à la littérature, puis à l'histoire, pour ensuite être reprise par les sciences mécaniques, la photographie et le cinéma :

« N'entendons pas seulement que la science historique a une préhistoire littéraire. C'est la littérature elle-même qui se constitue comme une certaine symptomatologie de la société et oppose cette symptomatologie aux cris et aux fictions de la scène publique. »<sup>141</sup>

La littérature, (dont je n'ai pour m'y consacrer ici ni le temps ni l'espace), est donc selon Rancière la première à condenser les symptômes d'une société. Ce qui est absolument vrai en ce qui concerne notre sujet. Car ce sont bien les écrivains, souvent les écrivaines, qui ont le plus parlé de traitements psychiatriques. Sous forme de fiction, de roman, de nouvelles, ou de journaux, de correspondances, mais toujours de récits. Je pense à la correspondance de Camille Claudel,<sup>142</sup> à celle de Zelda Fitzgerald et à son roman *Accordez-moi cette valse*, à Sylvia Plath et *La Cloche de Détresse*, à Antonin Artaud, *L'aliénation et la magie noire*, Unika Zurn et son *Vacances à Maison Blanche*, à Anna Kavan, et à Janet Frame, qui écrit dans *Un Ange à ma table* :

« Je quittais l'hôpital "sous liberté surveillée". Après avoir subi plus deux cents séances d'électrochocs, toutes équivalentes, au niveau de la peur, à une exécution capitale, et qui avaient mis

---

<sup>140</sup> Eudora Welty 1909-2001, écrivaine et photographe née et morte à Jackson, Mississippi. Dans le Sud américain ségrégationniste, elle photographie les noirs, donne une image à une communauté que l'on souhaitait « invisible », ces photographies sont réunies dans le livre *One time, One place : Mississippi in the depression*, Univ Press of Mississippi, 1996

<sup>141</sup> RANCIÈRE J., *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 pages, p. 61.

<sup>142</sup> *Camille Claudel Correspondance*, édition d'Anne Rivière et Bruno Gaudichon, 3ème édition récemment augmentée, Gallimard, 2014, Paris

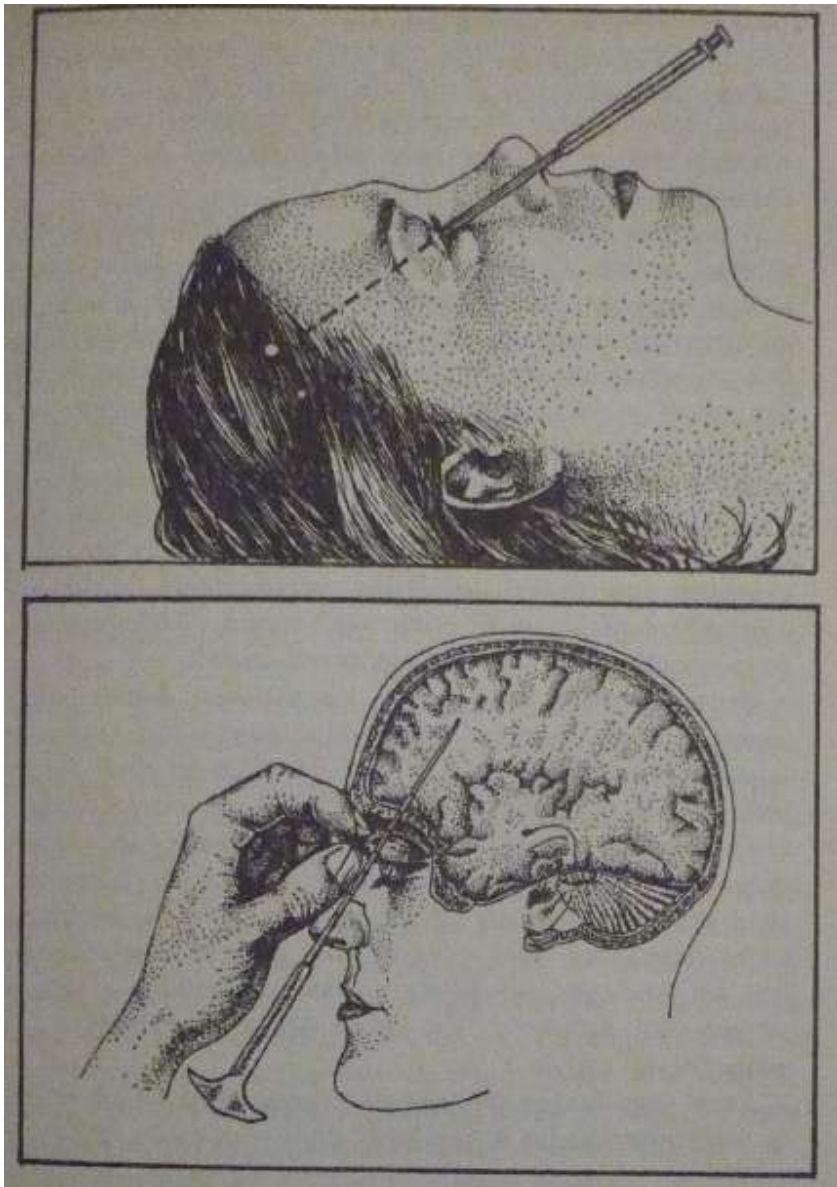


Illustration médicale de la méthode de lobotomie trans-orbitaire du docteur A.M. Fiamberti  
source : <http://psychiatrie.histoire.free.fr/traitmt/lobo.htm>

ma mémoire en lambeaux, l'avaient à certains égards affaiblie ou détruite de façon permanente, et après qu'on m'avait proposé d'être transformée, par une opération, en une personne plus acceptable, plus facile, plus normale, j'arrivai chez moi, à Willowglen, extérieurement souriante et calme, mais intérieurement privée de toute confiance en moi, et enfin persuadée que j'étais officiellement un non-être. »<sup>143</sup>

La lobotomie évoquée à mots couverts par Janet Frame est au centre d'une pièce de Tennessee Williams écrite en 1958, alors que la psychanalyse freudienne bat son plein aux États-Unis, *Soudain l'été dernier* que Mankiewicz adaptera en 1959. Gardienne d'un lourd secret concernant la mort mystérieuse de son cousin Sébastien, la jeune Catherine, que joue Elizabeth Taylor, doit être opérée par le docteur Cukrowicz à la demande de sa tante, la grande Katherine Hepburn qui interprète une redoutable Mrs Violette Venable. Le jeune neuro-chirurgien Cukrowicz, sous les traits de Montgomery Clift, pratique dans un hôpital d'État, sinistre asile délabré qui a besoin de fonds pour fonctionner correctement. Mrs Venable promet de faire un don particulièrement généreux à l'hôpital si Cukrowicz opère sa nièce dans les plus brefs délais.

L'histoire prend place en 1937, époque où la lobotomie commence à être pratiquée. En 1935 les neurologues portugais Egas Moniz et Almeida Lima ont lancé la leucotomie sur êtres humains. Ils percent le crâne afin de détruire les tissus cérébraux autour des lobes frontaux. L'objectif était de réduire les symptômes de la maladie mentale en affaiblissant les signaux produits par le cerveau. En 1949, le docteur Moniz recevra un prix Nobel pour la mise au point de sa technique. L'italien Fiamberti invente la technique de leucotomie trans-orbitaire, qu'on appelle alors lobotomie, c'est la leucotomie avec ablation élargie de la substance blanche du lobe frontal. En 1936, le neurologue américain Freeman, qui n'a aucune formation chirurgicale, lance avec l'aide du chirurgien James W. Watts « la mode » de la lobotomie, qui se pratique désormais de façon plus simple, sans nécessité d'être chirurgien. Le fameux pic à glace de Freeman glissé au-dessus du globe oculaire est enfoncé à coups de marteau dans les lobes frontaux du cerveau

---

<sup>143</sup> Frame, J., *An Angel at my Table*, vol.2, Flamingo, London, 1993. On retrouve ce texte dans le film de Jane Campion du même titre, adaptation des autobiographies de Janet Frame (1990).



Affiche américaine originale, de *Soudain l'été dernier* (reprise de 1967)



Image extraite du film *Soudain l'été dernier* :

du patient. Il sera ensuite remplacé par un outil inventé spécifiquement pour cette opération : le leucotome. Pris d'une véritable frénésie de la lobotomie, Freeman convainc les psychiatres de l'efficacité de sa méthode et la répand à travers tous les États-Unis. Devant une telle banalisation de cette opération, James Watts se désolidarise de Freeman. Ce dernier aurait procédé à 3500 lobotomies entre 1945 et 1955. Ce succès est dû à la surpopulation des asiles. Les psychotropes n'existant pas encore, la lobotomie peut sembler être un dernier recours pour les patients irrécupérables, comme l'explique dans *Soudain l'été dernier* le Dr Curkowicz, qui incarne un précurseur de la méthode. Mais l'opération a été pratiquée à tort et à travers, tel un remède miracle pour tous les troubles de la personnalité, même les moins graves. Ainsi la mélancolie, l'hyperactivité (quelques enfants ont été opérés, dont le célèbre Howard D., qui s'est rétabli de façon exceptionnelle de cette intervention et a témoigné de l'injustice qui lui a été faite dans une biographie), les « différences » de toutes sortes sont traitées de façon violente et la plupart du temps irréversible. La douleur chronique a également fait partie des troubles traités par lobotomie. 14% des opérés ne survivaient pas à leur lobotomie<sup>144</sup>. Le scénario du film *Soudain l'été dernier* est très marqué par les thèses freudiennes et la belle Catherine n'échappe à la lobotomie que grâce à la libération de sa parole, après que le médecin lui a administré une sorte de sérum de vérité.

Dans *Soudain l'été dernier*, la liberté de Catherine est centrale. Elle est tout d'abord retenue dans un institut religieux redoutable, car elle est accusée de crises d'hystérie, ou plus précisément de « démence précoce », et d'obscénité. Le Dr Curkowicz qui a le sentiment qu'elle n'est pas si folle la transfère dans son asile, dans des conditions privilégiées. Il veut l'aider. À la suite de la mort de Sébastien, Catherine a perdu la mémoire. Elle est emprisonnée dans son amnésie, emprisonnée dans les institutions psychiatriques, et menacée de perdre encore plus de ses capacités mentales par la lobotomie tant souhaitée par sa tante, qui redoute que Catherine ne dévoile la vérité au monde : celle de l'homosexualité de son fils. Le script met en scène la victoire de la parole et de la vérité sur le secret. Dans la scène finale, Catherine revit la mort de Sébastien, et elle parvient à verbaliser

---

<sup>144</sup> <http://www.courrierinternational.com/article/2008/09/25/moi-howard-d-lobotomise>

## Dialogues extraits de Soudain l'été dernier

Dr. Cukrowicz : Etant donné l'amour que vous portez à votre nièce, Mrs. Venable, il faut que vous sachiez que cette opération est très risquée. Dès que l'on fait pénétrer un corps étranger dans le cerveau ...

Mrs. Venable : Oui.

Dr. Cukrowicz : Même un couteau aussi fin qu'une aiguille.

Mrs. Venable : Oui.

Dr. Cukrowicz : Entre les mains du meilleur chirurgien...

Mrs. Venable : Oui. Oui.

Dr. Cukrowicz : Les risques sont énormes.

Mrs. Venable : Mais cela les apaise, j'ai lu qu'ensuite, ils étaient plus calmes. Tranquilles.

Dr. Cukrowicz : Oui, c'est ce que ça fait, mais...

Mrs. Venable : Mais quoi ?

Dr. Cukrowicz : Eh bien, il faudra des années avant que l'on sache si les résultats immédiats de l'opération sont durables ou passagers, ou même si... Il y a de grande chances pour que le patient garde des capacités limitées. Soulagé de son extrême anxiété, oui, mais désormais limité.

Mrs. Venable : Pourtant quel soulagement, docteur, que d'être simplement paisible. Soudain seulement paisible. Après toutes ces horreurs. Après tous ces cauchemars. Ne serait-ce qu'être capables de lever leurs yeux vers un ciel qui n'est plus noir d'oiseaux sauvages et dévorants.

Source IMDB, traduction personnelle

l'horrible façon dont ce dernier s'est fait tuer, ce qui prend dans le film la forme d'un flashback avec en surimpression le visage de Liz Taylor racontant le morbide traumatisme.

La lobotomie est ici considérée de façon ambivalente, car elle n'est pas remise en question dans son existence, alors même qu'elle est présentée comme faisant perdre nombre de leurs capacités aux opérés. Il apparaît seulement que l'héroïne, Catherine, n'était finalement pas un cas tellement désespéré et qu'elle pouvait être sauvée par l'analyse. La lobotomie n'est nullement remise en question en tant que telle. Elle semble plus indiquée aux véritables fous, ceux qui peuplent la fosse de l'asile, ceux qui tentent d'attraper les chevilles de Catherine quand elle se retrouve par erreur sur une passerelle au-dessus de leurs têtes de furieux, de dégénérés, de dangereux, de monstres. Catherine n'a résolument rien à faire dans un asile psychiatrique, elle n'est pas folle.

L'importance donnée au récit que fait Catherine de la mort de Sébastien correspond à la puissante influence qu'exerce la psychanalyse sur la fiction dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et jusque dans les années 60. Réalisé en 1939, *L'Etrange rêve* de Vidor est un des premiers films parlants à mettre en scène un psychanalyste, qui fait « craquer » un gangster en décortiquant son enfance. Le grand Hitchcock s'est beaucoup intéressé à cette « science » nouvelle, notamment dans *La maison du docteur Edwardes*, premier film où un psychanalyste aide à résoudre une enquête, et où l'inconscient prend une importance majeure dans l'histoire. (Salvador Dali, figure emblématique du mouvement surréaliste qui explore l'inconscient et l'interprétation des rêves, est d'ailleurs intervenu sur le film, à la demande du réalisateur, pour une scène de rêve). Hitchcock s'est également fait aider pour l'écriture de ce scénario par un psychiatre, le Dr Romm. Le film commence par un texte d'introduction :

« Notre histoire traite de la psychanalyse, méthode par laquelle la science moderne cherche à résoudre les problèmes émotionnels de ceux qui sont sains d'esprit. L'analyste ne cherche qu'à entraîner le patient à parler de ses problèmes cachés, à ouvrir les portes fermées de son esprit. Une fois que les complexes qui troublent le patient ont été

**An Achievement Born in the Raging Elements of Life's Emotions!**

Darryl F. Zanuck presents  
**OLIVIA de HAVILLAND**  
*in*  
**the Snake Pit**  
 also starring  
**MARK STEVENS** and **LEO GENN**  
 with Celeste Holm • Glenn Langan  
 and Helen Craig • Lee Erickson • Judith Bards • Lee Philips • Howard Freeman  
 Natalie Schafer • Ruth Ramsey • Katherine Lockhart • Frank Channing • Diana Douglas  
 Produced by **ANATOLE LITVAK** and **ROBERT BASSLER**  
 Screen Play by Frank Furuya and Milton Brand • Based on the Novel by Mary Jane Ward  
 Directed by **ANATOLE LITVAK**

**20<sup>th</sup> CENTURY-FOX**  
*Score Hot!*

**The Medical Jungle doctors don't talk about!**

The Man Trapped in the Ward Of Sex-Maddened Women!

The Victim of a Wild Hallucination...That His Sweetheart Was Actually His Sister!

The Negro Who Stepped Out of a White University Into a Strait-Jacket!

The Strip-Teaser Who Would Stop At Nothing in The Name of Love!

**NEVER IN YOUR LIFE DID YOU SEE ANYTHING LIKE**  
**SHOCK CORRIDOR**

**PETER BRECK** **CONSTANCE TOWERS** **GENE EVANS** **JAMES BEST** **HARRIET RHODES**  
 SAMUEL FULLER • A LEON FROMKESS-SAM FIRKS PRODUCTION • AN ALLIED ARTISTS RELEASE

...Where sex steps out of its strait-jacket!

Recommended For Adults Only!

Affiches américaines des films La Fosse aux serpents et Shock Corridor

découverts et interprétés, la maladie et la confusion disparaissent... et les démons de l'irrationalité sont chassés de l'âme humaine. »<sup>145</sup>

Et, comme plusieurs autres films de l'époque aux scénarii également très psychanalytiques, *La fosse aux serpents* d'Anatole Litvak (1948), *Les trois visages d'Eve* (1957), ou *À travers le miroir* de Bergman (1961), il met véritablement en scène la maladie mentale et ses traitements, et leurs héroïnes – car il ne s'agit que de femmes- sont toutes schizophrènes. Les psychiatres y incarnent surtout la science et le savoir, ils ont la capacité de résoudre les énigmes de l'inconscient en analysant leurs patients. Mais ils incarnent parfois aussi l'impuissance face à la maladie, chez Bergman, le psy ne croit plus à la guérison de Karin. Ce sont pourtant dans l'ensemble des films à la gloire de la psychanalyse. Ces médecins semblent bien loin des personnages des criminels qui détournent l'usage de leur science et profitent de leur position dominante pour assouvir leurs pulsions, comme on a pu le voir dans plusieurs productions européennes de l'entre deux guerre, telles que *Caligari* de Robert Wiene, *Mabuse le joueur* et *Le testament de Docteur Mabuse* de Fritz Lang. Ces personnages de psychiatres psychopathes réapparaîtront (bien qu'ils n'aient jamais complètement disparu, particulièrement dans les films d'horreur avec par exemple) au cours des deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle dans des films noirs tels que *Pulsion* de Brian de Palma (1981), et les célèbres *Le silence des agneaux* de Jonathan Demme (1990) et *Hannibal* de Ridley Scott (2001). Le psy sera alors très présent à l'écran et dans tous les genres cinématographiques, de la comédie à l'horreur en passant par les enquêtes policières dans lesquelles il a depuis longtemps sa place.

Entre temps, trois films devenus cultes verront le jour, *Shock Corridor* (1963), puis *Family Life* de Ken Loach (1971) et *Vol au dessus d'un nid de coucou* de Milos Forman (1975). Emblématiques de l'antipsychiatrie, ils illustrent les dérives de la médecine.

---

<sup>145</sup> Le texte dans sa version originale : Our story deals with psychoanalysis, the method by which modern science treats the emotional problems of the sane. The analyst seeks only to induce the patient to talk about his hidden problems, to open the locked doors of his mind. Once the complexes that have been disturbing the patient are uncovered and interpreted, the illness and confusion disappear.....and the devils of unreason are driven from the human soul.



Samuel Fuller, le réalisateur de *Shock Corridor* est né en 1911 aux Etats-Unis. À dix-sept ans, il quitte son Massachusetts natal pour New York et devient journaliste criminel pour les tabloïds américains, puis journaliste. Mobilisé pendant la seconde guerre mondiale, il participe au débarquement. En 1945, il est envoyé en Tchécoslovaquie où il filme la libération du camp de Falkenau. La conscience de l'horreur humaine, la violence et la colère teinteront son œuvre. En 1949, il réalise son premier film, *J'ai tué Jesse James*, dans lequel il se distingue par la noirceur des sentiments des personnages. Le point de vue principal est celui d'un assassin, un anti-héros lâche et narcissique. Par rapport à son époque, *Shock Corridor* est particulier dans son propos. C'est le tout début des années soixante, l'Amérique puritaine et raciste s'oppose au mouvement naissant de la contreculture. Les studios hollywoodiens et leurs codes du consensuel n'empêcheront cependant pas Fuller de réaliser un film déroutant par la façon dont il incrimine l'institution psychiatrique.

Johnny est journaliste, il ambitionne de recevoir le prix Pulitzer et a un meurtre à résoudre. Deux raisons qui le décident de se faire interner dans un hôpital psychiatrique où il espère découvrir l'assassin d'un des patients et trouver le matériau nécessaire à un futur best-seller. Pour intégrer l'hôpital, il a besoin de l'aide de sa maîtresse qui, à contrecœur se fait passer pour sa sœur et l'accuse d'être un pervers sexuel incestueux. Entraîné par un psychiatre complice de l'entourloupe, Johnny n'a aucun mal à se faire passer pour un schizophrène qui entend des voix. Les scènes de thérapie ou plutôt d'interrogatoires psychiatriques mettent à mal les médecins qui passent pour des incompetents qui appliquent bêtement des principes et lui collent rapidement l'étiquette nosologique de « *dementia praecox* », diagnostique fourre-tout dont on ne peut guérir, utilisée au début du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>146</sup> Commence alors son voyage au cœur de la folie, il observe ses camarades, dont les délires concentrent tous les thèmes de la mauvaise conscience américaine. Un savant ayant travaillé à l'élaboration de la bombe atomique est retombé en enfance, traumatisé par les conséquences de ses reche-

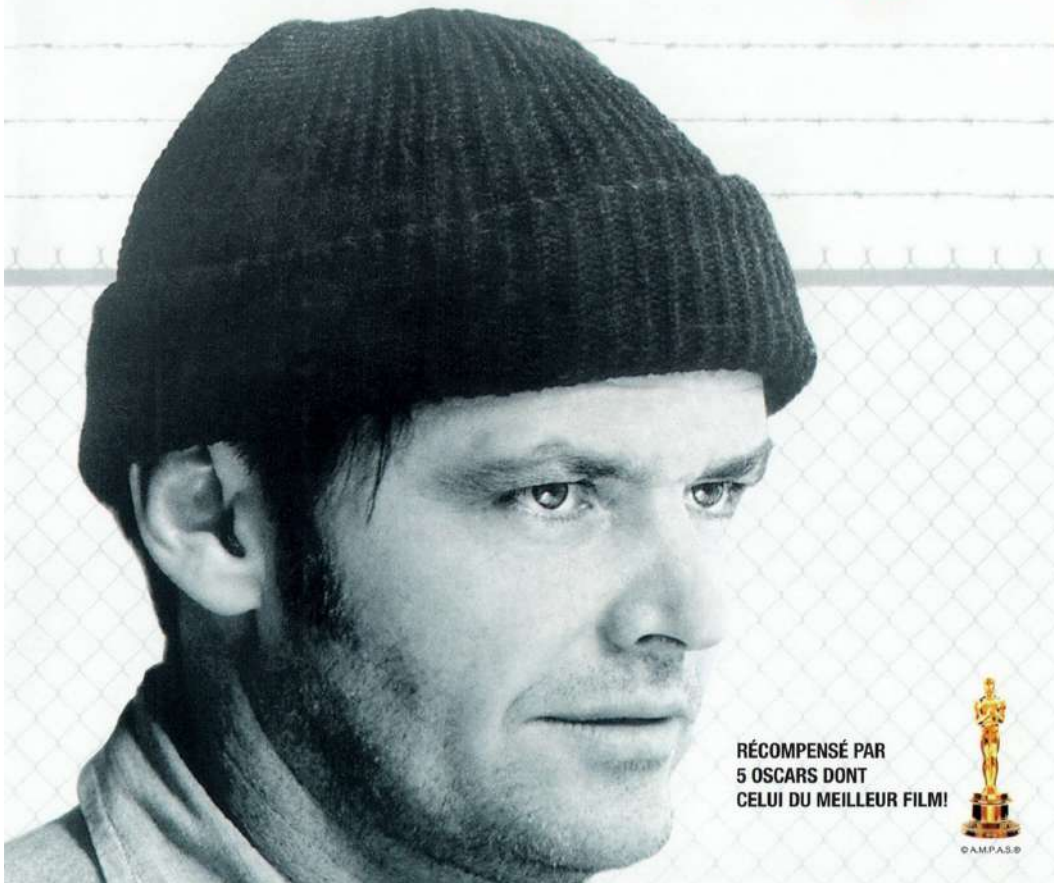
---

<sup>146</sup> Le terme inventé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par le psychiatre allemand Emil Kraepelin et importé aux Etats-Unis par Adolf Meyer n'est plus beaucoup utilisé à partir des années 1920, il n'apparaît pas dans la classification DSM (manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux) en 1953, soit dix ans avant *Shock Corridor*. Notons que le docteur Meyer pratiquait dans l'hôpital de la ville natale de Fuller, Worcester dans le Massachusetts.

Notons aussi que le terme est utilisé dans *Soudain l'été dernier* par la tante de Catherine qui explique que celle-ci a également été diagnostiquée d'une *dementia praecox*, terme repris par le psychiatre qui rétorque que ce terme est vide de sens.

**JACK NICHOLSON**

**VOL AU-DESSUS  
D'UN NID DE COUCOU**



RÉCOMPENSÉ PAR  
5 OSCARS DONT  
CELUI DU MEILLEUR FILM!



© AMPAS ©

Jaquette du DVD du film *Vol au dessus d'un nid de coucou* de Milos FORMAN

ches ; un Noir, qui a été le seul étudiant afro-américain de son université, est hanté par le terrible harcèlement raciste qu'il y a subi et s'imagine être le fondateur du Ku Klux Klan ; un soldat qui a été envoyé en Corée et qui est passé au camps adverse, trahison ultime, se croit général sudiste de la guerre de sécession. Le contact avec ces folies rassemblées, l'enfermement et les examens qu'il subit commencent à faire perdre la raison au journaliste, et les électrochocs prescrits comme punition après qu'il a déclenché une émeute, achèvent le processus. Il ne se souvient plus de rien, même plus du nom de l'assassin qu'il a fini par démasquer. Alors que le médecin chef de l'hôpital découvre qu'il s'est en réalité fait interner pour résoudre une enquête, Johnny est dans un état lamentable. « Comment un homme pourrait-il vivre dans un hôpital psychiatrique et subir tous ces tests et espérer en sortir sain d'esprit ? » rétorque le médecin à la maîtresse effondrée. Le docteur lui-même a conscience de la machine à broyer les esprits qu'est son institution.

Ce n'est pas le cas de l'infirmière Ratched, de *Vol au dessus d'un nid de coucou*,<sup>147</sup> personnage sadique, qui incarne une sorte de folie du contrôle. *Vol au-dessus d'un nid de coucou* réalisé par Milos Forman, est un film incontournable si l'on veut aborder la représentation des traitements de la folie en fiction cinématographique. Ce film grand public, couronné par cinq Oscars, a traversé les générations, devenant un emblème de la résistance à l'aliénation psychiatrique/carcérale. Réalisé de manière indépendante en 1975, il est l'adaptation du roman éponyme de Ken Kesey écrit en 1962. Il met en scène l'histoire d'un voyou qui est condamné à la prison et plaide la folie pour échapper au pénitencier. Il est donc envoyé dans un hôpital psychiatrique, où il n'aura de cesse de remettre en question la loi et de tenter de modifier son quotidien et celui de l'institution, tout en étant confronté à une infirmière en chef qui a tous les pouvoirs.

Le film a été tourné de manière exceptionnelle par rapport aux habitudes cinématographiques, ce qui participe à son impact sur le public et affine la frontière entre fiction et documentaire. En décembre 1974, après un an de recherche, le réalisateur obtient de Dean Brooks, directeur de l'hôpital psychiatrique de Sa

---

<sup>147</sup> Film de Milos Forman, 1975.



Images extraites du film *Vol au dessus d'un nid de coucou*, de Milos FROMAN  
Source : cinepsy.com

lem, qu'il accepte que le tournage ait lieu au sein de son institution. L'équipe s'installe alors pour 3 mois, tourne avec 85 patients pendant que d'autres, qualifiés de « patients dangereux », viennent en aide à l'équipe technique. Le directeur Dean Brooks interprète son propre rôle, les acteurs se reposent dans les cellules capitonnées.

Les traitements ont une place importante dans le film puisqu'il s'agit du quotidien de l'institution, et qu'il est réglé, au cinéma comme dans la vie par le rituel des prises de médicaments. Ce rituel commence avec l'appel au micro par la voix douce d'une jeune infirmière, les patients viennent faire la queue, puis avalent leurs cachets sous le contrôle de l'infirmière. Puis vient la scène d'électrochocs administrés comme punition à la rébellion de Mac Murphy, une scène encore une fois dure à regarder. Mac Murphy est consentant, il ne sait pas ce qui l'attend. Les gros plans sur son visage, alternent avec des plans sur les lanières de contention, des mains qui le maintiennent. Le traitement a des allures de torture. En insistant sur le côté vivant, chaleureux et sympathique du personnage et la violence qu'il subit, Forman fait de ce film un document à charge contre la psychiatrie, souvent regretté par le corps médical qui ne se reconnaît pas dans la caricature. Le Daily Mail anglais titrera en 2011 :

« Jack Nicholson a fait à l'électroconvulsivothérapie ce que les  
*Dents de la mer* ont fait aux requins ».

Notre héros sera finalement lobotomisé, il revient de l'opération, qui n'est pas montrée, dans un état d'inertie totale, ne parle plus, marche comme un zombie. La liberté lui sera symboliquement rendue par un personnage clé du film, car le Chef indien (qui incarne l'oppression de son peuple), le délivrera de son état végétatif en l'étouffant sous un oreiller.

La destruction d'un personnage par l'institution psychiatrique a déjà, quelques années plus tôt, en 1971, fait l'objet de *Family Life* de Ken Loach, film lui aussi militant et cependant très différent quant à sa forme.

Le cinéma de Ken Loach est avant tout réaliste. Il traite de sujets sociaux, prend essentiellement place dans le milieu ouvrier anglais et remet en cause les valeurs traditionnelles. Le producteur de *Family Life* dira que ce film a non seulement été fait dans l'optique de comprendre le monde, mais aussi de montrer de



Images extraites de *Family Life*, de Ken LOACH,  
Captures d'écran

quelle façon il peut être changé.<sup>148</sup> Au début de la carrière de Ken Loach, il y a une recherche esthétique de l'image, ainsi qu'une recherche dans le montage qui disparaîtront par la suite<sup>149</sup> au profit de l'essence des histoires qu'il raconte et de la réalité psychologique et sociale des personnages. Le montage intègre des dispositifs propres au documentaire, des entretiens, de longs plans séquences. Il fait improviser ses acteurs et le montage alterne dans un principe chronologique les séquences d'entretien entre les parents et les médecins, les scènes familiales à la maison, les scènes où Janice est seule, ou avec son ami Tim, les séquences à l'hôpital. Chaque lieu, ou regroupement de personnage, sert les thèmes abordés dans ce film : la rigidité d'une génération qui ne peut pas comprendre le sens que prend le mot liberté à cette époque particulière, la soumission de la jeune fille qui aime ses oppresseurs, son absence d'autonomie, son errance et son manque de repère, l'antipsychiatrie, puis la psychiatrie destructrice.

Janice est une jeune fille dont les parents semblent déjà vieux, ils exercent une autorité oppressante sur l'adolescente qui va mal. Malgré cela, elle est très attachée à eux, refuse de les quitter lorsqu'elle en a l'occasion, comme lorsque sa sœur, émancipée, se rendant compte des dégâts physiques des traitements subis à l'hôpital, accuse ses parents d'être responsables de l'apathie de Janice et lui demande de venir avec elle. La descente aux enfers de Janice est tragique, emblématique du sort réservé aux femmes qui sortent du droit chemin. Janice est tombée enceinte, ses parents l'ont forcée à avorter, par peur du regard de l'entourage. La jeune fille n'arrive pas à s'en remettre. Son premier internement a lieu dans une unité expérimentale, du type « Pavillon 21 » évoqué précédemment. Ses parents n'approuvent pas le manque de contrainte, la liberté laissée aux jeunes. De toute façon, l'unité ferme, et Janice se retrouve « dans le dur ». Elle subit des électrochocs. La scène est très réaliste, moins spectaculaire que dans la plupart des autres films qui mettent en scène ce traitement (*La fosse aux serpents* (1948), *Shock Treatment* (1964) *Un Ange à ma table* (1990), *Requiem for a dream* (2000). La dernière scène du film, enfin, rappelle tragiquement la peinture de la

---

<sup>148</sup> "Not just to understand the world, but to change it, and to point out how it can be changed," The films of Ken Loach and Tony Garnett, Speaking directly to all the people by Richard Fudge from Jump Cut, no. 10-11, 1976, pp. 41-43 consultable en ligne : <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC10-11folder/LoachFudge.html>

<sup>149</sup> <http://www.cahiersducinema.com/KEN-LOACH.html>

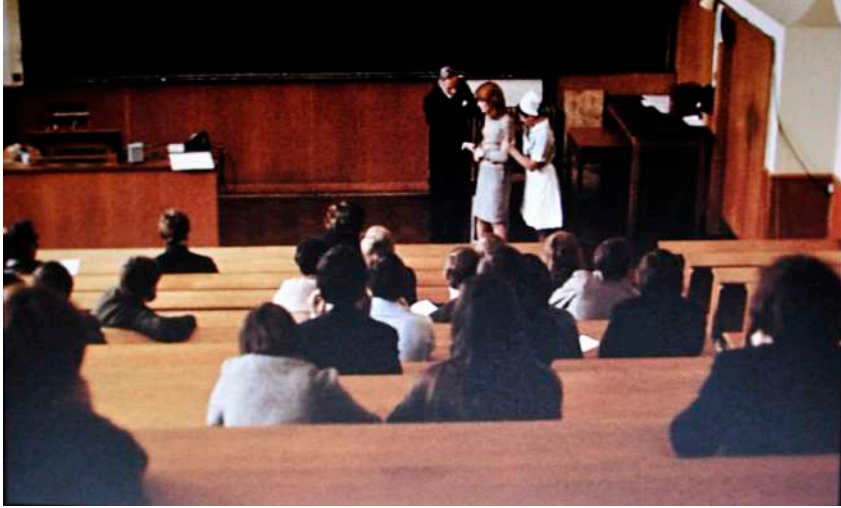


Image extraite du film *Family Life*, de Ken LOACH,  
Captures d'écran

*Leçon clinique du Dr Charcot à la Salpêtrière*,<sup>150</sup> Janice est présentée (exhibée) aux étudiants en médecine assis dans les gradins de l'amphithéâtre, un professeur explique sa pathologie, indique qu'il n'y a pas de rapport entre son milieu et les signes cliniques de sa maladie, et que son état était prévisible compte tenu de son historique médical.

Et cette similitude n'a rien d'étonnant. En effet, alors que *Soudain l'été dernier*, *Shock Corridor* et *Vol au-dessus d'un nid de coucou* ont pour point de départ une situation extérieure, une grande bourgeoise qui veut cacher l'homosexualité de son fils, un journaliste qui cherche à obtenir le prix Pulitzer ou un voyou qui feint la folie pour échapper à la prison, *Family Life* ne prend aucun autre prétexte que les rapports tissés entre une jeune fille et les différentes figures de l'autorité qui l'entourent, parents et médecins. Ici, tout en restant fictionnelle, la narration se resserre autour de son sujet et cristallise la situation de domination des femmes dans une société conservatrice.

Mais à travers ces quatre films, se dessine nettement une remise en question d'un système coercitif que nous retrouvons à des degrés plus ou moins importants dans les œuvres que nous avons évoqués dans l'ensemble de ce travail de recherche. Plusieurs pistes s'imposent pour tenter de comprendre le rapport entre le médium, ou disons le domaine (cinéma, documentaire, reportage, photographie plasticienne, art contemporain), et la façon dont l'auteur s'empare de ce sujet précisément.

Nous pouvons suggérer au regard de ce que nous avons vu dans cette seconde partie de mémoire, et qui ne s'applique qu'au sujet auquel nous nous intéressons ici, le traitement psychiatrique, que le cinéma (comme la littérature) dénonce, que la photographie montre et que l'art contemporain évoque. Il y a évidemment des nuances, certaines œuvres se placent à cheval sur deux domaines, certains auteurs adoptent des positions plus complexes que d'autres, mais mes recherches m'ont menée à formuler cette réflexion, que je compte approfondir dans la suite de mes recherches.

---

<sup>150</sup> d'André Brouillet, 1887, huile sur toile



## CONCLUSION

---

La maladie mentale fascine et dans l'imaginaire collectif, la folie est un mal incurable. Le médecin moderne est marqué par les différentes images qui lui ont été attribuées. Charlatan, expérimentateur cruel, pervers tout puissant, gardien de l'ordre et du pouvoir, l'iconographie qui lui est associée se révèle le plus souvent négative. Le psychiatre s'attaque aux mystères de l'âme, au plus profond de l'intime, de l'intérieur secret, et il est indéfectiblement perçu comme la figure d'autorité qui va diminuer le malade en intervenant sur son cerveau, en le modifiant chimiquement, électriquement ou chirurgicalement.

Précisons qu'autant la médecine sait apaiser l'angoisse et la souffrance psychique, autant devant les troubles psychotiques sévères, la science n'a pas résolu les énigmes de la maladie mentale. Il n'existe pas de traitement pour l'instant contre la schizophrénie mais seulement des moyens d'atténuer la douleur et de contenir la violence des malades, et ce, au prix d'une certaine perte de liberté. La camisole chimique neutralise la folie furieuse, violente, invasive, elle protège le patient et son entourage en le privant d'une partie de sa pensée, de sa mémoire, de ses mots et du pouvoir de les articuler, de ses émotions, finalement de l'ensemble de sa force, comme nous l'avons vu dans la partie consacrée au documentaire, puis à la fiction. Le traitement, qui, dans sa définition médicale, désigne l'ensemble des méthodes employées pour lutter contre une maladie et tenter de la guérir, reste, dans les représentations que nous avons évoquées, de l'ordre de l'enfermement, de la contention, parfois de la punition. Le rôle testimonial du documentaire est ici accompli.

L'étude des peintures flamandes des extractions de pierre de folie, a montré que nous n'avons pas ici affaire à des images de mémoire, mais à des rappels des principes moraux et religieux, dans le sillon erasmien. Ces œuvres invoquent ainsi des thèmes tels que la cupidité, ou la naïveté. Néanmoins si le chercheur décide de considérer les motifs de ces tableaux tels que nous, êtres du XXI<sup>e</sup> siècle



les voyons, c'est-à-dire comme des représentations de tentatives chirurgicales pour guérir la folie, ils ne peuvent que résonner avec notre époque. Que l'on ait conscience de leur signification secondaire au sens panofskien du terme, c'est-à-dire allégorique, ou qu'ils représentent simplement des actes chirurgicaux d'un temps lointain, l'écho se fait, nous l'avons vu, essentiellement avec les représentations filmiques, le montage du récit, la voix de la narration.

En effet, le cinéma s'est emparé frontalement de l'image du patient victime de la lame du scalpel ou des électrodes crâniennes, ainsi que de celle du psychiatre.

Nan Goldin figure majeure de la photographie contemporaine utilise une narration proche du documentaire cinématographique. Dans l'œuvre *Sœurs, Saintes et Sybilles*, son dispositif est particulièrement narratif, comme une condition ou une nécessité pour aborder ce sujet complexe qu'est la psychiatrie. Gérard Wajcman écrit sur Nan Goldin que ses images mettent en relief « le malaise dans la jouissance, le désordre de l'amour » :

« Je situerai les choses ainsi : le malaise dans la jouissance, ce qui ne s'arrange pas du côté de la sexualité, des images le montrent. Je retrouve là la machine lacano-wittgensteinienne qui m'anime sur la question de l'image, suivant la proposition de *Tractatus* qui énonce qu'il y a de l'inexprimable, qu'il y a des choses qu'on ne peut pas dire, et que ce qu'on ne peut dire se montre. J'en tire ici simplement que les images honteuses ne sont pas aujourd'hui à mettre au registre de la subversion et de la libération, qu'elles ne se dressent pas contre l'interdit, qu'elles font face à l'impossible, au rapport sexuel qu'il n'y a pas. » p.87

Je trouve un lien évident entre la pensée de Wajcman sur le sexe et les limites de l'intime, et la psychiatrie. Les images qui concernent notre sujet, les traitements psychiatriques, et particulièrement les interventions directes sur le cerveau, font défaut, et celles qui existent ne nous font pas honte car le traitement est représenté seul, sans rapport avec l'être humain, ou s'il existe un lien c'est au travers d'une évocation, pas d'une représentation directe. L'art d'aujourd'hui ne montre pas le visage du malade qui subit un traitement. Ce qui est impossible ici, c'est l'appréhension du dysfonctionnement du cerveau du malade. Et cette impossibilité est au centre même des différents tabous qui entourent notre sujet.



Contrairement à la sexualité qui est de l'ordre du tabou intime, la psychiatrie est un tabou qui met en cause l'institution à la fois respectée et crainte de la science et de la médecine, institutions liées à l'industrie pharmaceutiques et à la finance. Les documentaires cités au second chapitre parlent très clairement des problématiques gestionnaires des hôpitaux. L'interdit qu'évoque Wajcman, s'il y en a un dans notre sujet, pourrait se situer ici.

Le fait de ne pas pouvoir vivre avec nos « fous » reste un autre grand tabou relatif à notre sujet. Présente dans *Family Life* ou dans *Sœurs, Saintes et Sybilles*, ou encore dans *Une femme sous influence* la question du « Comment vivre avec quelqu'un » qui ne peut ou qui ne veut pas s'adapter aux attentes de son entourage n'a pas de réponse. Le traitement de ces œuvres est intimiste, il met le spectateur au cœur de relations familiales impossibles, mais leur portée est bien politique

Dominique Baqué dans son livre *Pour un nouvel art politique*<sup>151</sup>, propose la notion de déplacement d'un engagement politique au sein des disciplines artistiques. Alors que l'art contemporain se recentre sur l'intime, le relationnel, le documentaire offre une lecture des enjeux politiques de notre société. Malgré le caractère parfois réducteur et classificateur de cette thèse, elle soulève une question qui résonne fortement avec la pensée développée dans ce mémoire, qui est celle de la contradiction de l'image « pour comprendre » et de celle qui falsifie, parfois rend obscène, ou encore édulcore l'histoire. Même si les cloisonnements s'affinent entre art contemporain et documentaire, on peut donc se demander dans quelle mesure il lui est possible, pour aborder des sujets tels que le traitement de la maladie mentale, de se passer de la narration, qui était à l'époque des pierres de la folie une des fonctions de la peinture.

---

<sup>151</sup> BAQUE, D., *Pour un nouvel art politique, De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2001



# INDEX DES ŒUVRES

---

## INTRODUCTION

(En gras : les pages d'illustrations)

*L'Allégorie de la glotonnerie*, J. Bosch, 1490-1500, huile sur bois, 35,8x32, Yale University Art Gallery, Etats-Unis, page 15.

*Le Chirurgien*, J-S. Van Hemessen, environ 1550, huile sur bois, 100x141, Musée du Prado, Madrid, page **18**, 19.

*Concert dans l'œuf*, copie d'après Jérôme Bosch, après 1560, 108x126, Palais des Beaux-Arts de Lille, page 15.

*La Cure de la folie*, J. Bosch, aux alentours de 1500, huile sur bois, 48,5x34,5, Musée du Prado, Madrid, Espagne, page **14**, 15.

*L'Excision de la pierre de folie*, P. Bruegel, vers 1557, huile sur bois, 107x77, Musée de l'hôtel Sandelin, St Omer, France, page **18**.

*La Folie mélancolique et la folie furieuse*, C-G. Cibber, 1676, sculptures, Victoria & Albert Museum, Londres, Angleterre, page **10**, 11.

*Mad Kate*, Füssli, 1806, huile sur toile, 91x71 cm, Franckfurter Goethe Museum, page **10**, 11.

*La Monomane de l'envie*, T. Géricault, 1820, huile sur toile, 72x58, Musée des Beaux Arts de Lyon, page **10**, 11.

*La Nef des fous*, J. Bosch, vers 1500, huile sur panneau, 58x32, Musée du Louvre, page **8**.

*L'Opération de la pierre de folie*, P. Huys, vers 1561, huile sur bois, 48,5x34,5, Musée d'Art et d'Archéologie du Périgord, pages **4**, 5, 19.

*Pèlerinage de l'Ermitage de San Isidro*, F. de Goya, 1820, peinture murale, page 13.

*Le Pèlerinage de Moleenbeck*, H. Hondius, 1642, d'après un dessin de P. Bruegel de 1564, gravure, Palais Albertina Vienne, Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup>, page **12**, 13.

*Le Préau des fous à Saragosse*, F. de Goya, 1794, huile sur fer blanc, 32,7x43,8 cm, Meadows Museum, Dallas, Etats-Unis, page 11.

*Têtes d'aliénés dessinées à Charenton*, G.F.M. Gabriel, 1823, dessin, pages **6**,7.

*Saint Jacques guérissant des infirmes et exorcisant un possédé*, in *Miroir Historial*, V. de Beauvais, vers 1335, BNF, page **12**.



## PARTIE 1

*L'Alchimiste*, P. Galle d'après Bruegel, gravure, 1558, page **64**, 67.

*L'Ane à l'école*, P. Heyden d'après P. Bruegel, 1558, gravure, 23x30 cm, Galerie Wittert, Liège, Belgique, page 69.

*L'Annonciation*, attribué à R. Campin, vers 1426, huile sur bois, 64x117, Metropolitan Museum of Art, New York, Etats-Unis, page **34**, 35.

*L'Arracheur de dents*, G. Van Honthorst, vers 1627, 137x200 cm, Musée du Louvre, Paris, page **46**.

*Le Chariot de foin*, J. Bosch, vers 1501-1502, 135x200, Musée du Prado, Madrid, Espagne, pages 29, **30**, 41, 65.

*Chasseurs dans la neige*, P. Bruegel, 1565, huile sur bois, 117x162, Kunsthistorisches, Vienne, Autriche, page **54**, 55.

*Le Chirurgien*, J-S. Van Hemessen, vers 1550, huile sur bois, 141x100, Musée du Prado, Madrid, Espagne, pages **26**, 27, 28, 30, 33, 51.

*Les Désastres de la guerre*, F. de Goya, série de 82 gravures, 1810-1815, page 57.

*Dulle Griet*, P. Bruegel, (voire Margot l'enragée)

*Elck ou un chacun*, P. Van Helden, d'après P. Bruegel, 1570, 22x29 cm, Musée du Louvre, Paris, page 29.

*Les Époux Arnolfini*, J. Van Heck, 1434, huile sur bois, 82x60, National Gallery, Londres, page 23, **24**.

*Gula (La Gourmandise)*, P. Heyden d'après P. Bruegel, 1558, 22x29 cm, gravure, British Museum de Londres, page 69.

*Ira (la colère)*, P. Bruegel, 1558, 22,5x29, gravure, British Museum de Londres, page 65.

*Margot l'enragée*, P. Bruegel, 1562, huile sur bois, 117x162, Musée Mayer van den Bergh, Anvers, Belgique, page 57, **58**, 59.

*Mercier endormi pillé par les singes*, H. Met de Bles, vers 1550, 59,5x85, cm, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, Allemagne page 31.

*La Moisson*, P. Bruegel, 1565, huile sur bois, 119x162 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Etats-Unis, page 55.

*L'Opération de la pierre de folie*, P. Huys, vers 1561, huile sur bois, 48,5x34,5 cm, Musée d'art et d'archéologie du Périgord, France, page **38**, 39, **42**, 43, 49.



*L'Opération de la pierre de tête*, P. Bruegel, vers 1557, huile sur bois, 107x77, Musée de l'Hôtel Sandelin, Saint Omer, France, page 51, **52**, 53, 64, 68.

*Petit camp à Buchenwald*, B. Taslitzky, 1945, huile sur toile, 300x500, Centre Pompidou, Paris, France, page **56**, 57.

*Portrait d'une dame*, R. Van der Weyden, 36x28 cm, huile sur bois, mi-XVeme siècle, Berlin, Staatliche Museen, page 29.

*Les Proverbes flamands*, P. Bruegel, 1559, huile sur bois, 117x163, Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne, page 57, 65, **66**, 67, 69.

*La Rentrée des troupeaux*, P. Bruegel, 1565, huile sur bois, 117x159 cm, Kunsthistorisches, Vienne, Autriche, page 55.

*Le Retour du fils prodigue*, J-S. Van Hemessen, 1536, Musée Royal d'art ancien, Bruxelles, page 27.

*Le Rêve du docteur*, A. Dürer, page 67.

*La Sorcière à Mallegem*, P. Van Der Heyden, 1559-1561, gravure au burin sur papier d'après les dessins de P.Bruegel, 32,8x46,3, Musée de Flandre, Cassel, France, page **60**, 61, 65, 69.

*La Tentation de Saint Antoine*, P. Huys, page 39.

*La Tentation de Saint Antoine*, P. Bruegel, vers 1500, huile sur bois, 131x226, Museu Nacional de Arte Antigua, Lisbonne, Portugal, page 59.

*Le Triomphe de la mort*, P. Bruegel, 1562, huile sur bois, 117x162, Musée du Prado, Madrid, Espagne, page **56**, 57, 59.



## PARTIE 2

*L'Asile des photographies*, dispositif comprenant des archives filmiques et photographiques, des photographies de M. Pernot, des installations, M. Pernot, P. Artières, 2010-2014, page 93, **94**.

*Autoportrait à l'oreille bandée*, V. Van Gogh, 1889, huile sur toile, collection privée Leigh B., Chicago, Etats-Unis, pages **74**, 75.

*Autoportrait in delirium*, The Priory Hospital, Londres, N. Goldin, 2002, photographie, page 81.

*The Balad of sexual dependency*, N. Goldin, 1983, page 85.

*Cathedral Collection*, D. Hirst, page **86**

*La Folie*, O. Dix, 1925, informations manquantes, page 75, **76**.

*Les Hurlleurs*, M. Pernot, page **92**, 93.

*La Leçon clinique du Docteur Charcot*, A. Brouillet, 1887, page 143.

*Manicomio*, R. Depardon, photographies datant de 1977 à 1981, dont celles faites à San Clemente, pages 105, **106**, 107, **108**, 109.

*Medecine Cabinets*, D. Hirst, 1989, exposition, page **84**, 85.

*Mother laying on her bed*, N. Goldin, 2004, Salem, Massachusetts, page 83.

*My father napping*, N. Goldin, 1998, Salem, Massachusetts, page 83.

*Nan in the depression unit*, The Priory Hospital, Londres, N. Goldin, 2002, page 81.

*Le Pacte*, G. Garouste, 2011, pages 75, **76**.

*Plane disappearing*, The Priory Hospital, Londres, N. Goldin, 2003, photographie, page 83.

*Portrait du Docteur Rey*, V. Van Gogh, 1889, huile sur toile, 64x53 cm, Musée des Beaux-Arts de Pouchkine, Moscou, Russie, page 75.

*La Salle de l'hôpital d'Arles*, V. Van Gogh, 1889, huile sur toile, Winterhur, Suisse, pages **74**, 75

*San Clemente* (voire *Manicomio*)

*Sélection de boîtes d'anti-dépresseurs*, J. Voordeckers, triptyque, huile sur toile, (dimensions manquantes), page **90**, 91.

*Selfmutilation*, The Priory Hospital, Londres, N. Goldin, 2003, photographie, page 81.



*Shock corridor dead end*, P. Klasen, 1991, installation, page **90**, 91.

*Sœurs, Saintes et Sybilles*, N. Goldin, installation, livre, pages **78**, 79, **80**, 81, **82**, 83, 85.

*Le Turban rouge*, V. Joakim, 2003, photographie, Musée du Docteur Guislain de Gand, Belgique, page **96**, 97.

*The Wounds of Christ*, D. Hirst, 2005, six planches de 100x66 cm sérigraphiées, multiple, page **86**, 87.



## FILMOGRAPHIE

---

*À travers le miroir (Såsom i en spegel)*, Ingmar Bergman, Suède, Svensk Filmindustri, 1961, 89 min, page 131.

*Le cabinet du docteur Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari)*, Robert Wiene, Allemagne, Decla-Bioscop AG, 1920, 51 min, page 131.

*Family Life*, Ken Loach, Grande-Bretagne, EMI Films, Kestrel Films, 1971, 108 min, pages 83, 131, 137, 138, 141, 147.

*Fous à délier (Matti da slegare)*, Marco Bellocchio, Italie, 1975, 200 min, page 119.

*Hannibal (The Silence of the Lambs 2)*, Ridley Scott, États-Unis, Grande-Bretagne, MGM, Universal Pictures, 2001, 131 min, page 131.

*Histoires autour de la folie*, Paule Muxel, Bertrand de Solliers, France, 1993, 213 min, page 119.

*La fosse aux serpents (The Snake Pit)*, Anatole Litvak, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1948, 108 min, page 131, 139.

*J'ai tué Jesse James (I Shot Jesse James)*, Samuel Fuller, États-Unis, Lipper Pictures, 1949, 81 min, page 132.

*L'Étrange rêve (Blind Alley)*, Charles Vidor, États-Unis, Columbia Pictures Corporation, 1939, 69 min, page 129.

*La fosse aux serpents (The Snake Pite)*, Anatole Litvak, Allemagne, Grande-Bretagne, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1948, 108 min, page 131.

*La maison du docteur Edwardes (Spellbound)*, Alfred Hitchcock, États-Unis, Selznick International Pictures, Vanguard Films, 1945, 95 min, page 129.



*Le silence des agneaux (The Silence of the Lambs)*, Jonathan Demme, Etats-Unis, Strong Heart/Demme Production, Orion Pictures, 1991, 138 min, page 131.

*Le testament de Docteur Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse)*, Fritz Lang, Allemagne, Nero-Film AG, 1933, 122 min, page 131.

*Les trois visages d'Eve (The Three Face of Eve)*, Nunnally Johnson, États-Unis, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1957, 91 min, page 131.

*Mabuse le joueur (Dr. Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit)*, Fritz Lang, Allemagne, Uco-Film GmbH, 1922, 297 min, page 131.

*Monos como Becky (Docteur Lobotomie)*, Joaquin Jordao, Espagne, Canal+ Espana, Els Quatre Dats Audiovisuals S.L., Televisio de Catalunya, 1999, 97 min, page 119.

*Petits morceaux de lumières*, Alain Bouvarel, Regis Cael, France, ERE Prod, 1997, 52 min, page 115.

*Pulsion (Dressed to killed)*, de Brian de Palma, États-Unis, Filmway Pictures, Cinema 77, 1981, 106 min, page 131.

*Requiem for a dream*, Darren Aronosfky, Etats-Unis, Artisan Entertainment, Thousand Words, 2000, 102 min, page 139.

*Sainte Anne, Hôpital psychiatrique*, Ilan Klipper, France, ARTE France, Les Films Grain de Sable, 2010, 90 min, page 119.

*San Clemente*, Raymond Depardon, France, Double D Copyright Films, 1982, 98 min, page 105.

*Shock Corridor*, Samuel Fuller, Etats-Unis, Leon fromkess-Sam Firks Productions, 1963, 101 min, pages 123, 131, 132, 141.

*Shock Treatment*, Denis Sanders, Etats-Unis, Arcola Pictures, 1964, 94 min, page 139.



*Soudain l'été dernier (Suddenly Last Summer)*, Joseph L. Mankiewicz, États-Unis, Columbia Pictures Corporation, Horizon Pictures (II), Academy Pictures Corporation, 1959, 114 min, page 125.

*Titicut Follies*, Frederick Wiseman, États-Unis, 1967, 84 min, page 99.

*Un Ange à ma table, (An Angel at My Table)*, Jane Campion, Australie, Nouvelle-Zélande, Australian Broadcasting Corporation, 1990, 158 min, page 139.

*Un monde sans fous*, Philippe Borrel, France, 2010, 52 min, page 119.

*Urgences*, Raymond Depardon, France, CNC, Double D Copyright Films, 1988, 105 min, page 105.

*Vol au-dessus d'un nid de coucou, (One Flew Over Cuckoo's Nest)*, Milos Forman, États-Unis, Fantasy Films, 1975, 133 min, page 131, 134, 135, 141.



## BIBLIOGRAPHIES

---

### Bibliographie de la première partie

ABOUDRAR B.N., *Voir les fous*, Paris, Presse Universitaire de France, 2000.

BELTING H., *Miroir du monde : l'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris, Hazan, 2014.

BORCHERT T.H., *Peinture flamande De Van Eyck à Rubens*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2014.

BROWN C., *La peinture de genre hollandaise au XVIIe siècle, Images d'un monde révolu*, traduit de l'anglais par Solange Schnall, Paris, De Bussy-Vilo, 1984.

DE CHAULIAC G., *La grande chirurgie*, Lyon, imprimé par Estienne Brignol, 1579.

DE TERVARENT G., *Attributs et symboles dans l'art profane : Dictionnaire d'un langage perdu (1450-1600)*, Genève, Librairie Droz, 1958.

FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.

KANT E., *Fondement de la métaphysique des mœurs*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1985.

KUGLER F., *Manuel de la peinture*, 1837.

MANDRESSI R., *Le Regard de l'anatomiste: Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Editions du Seuil, 2003.

PANOFSKY E., *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1967.

PARÉ A., *Dix livres de la chirurgie, avec le magasin des instruments nécessaires à icelle*, Paris, imprimerie de Jean Le Royer, 1564.

POSTEL J., QUETEL C., *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Paris, Dunod, 1994.



QUÉTEL C., *Images de la folie*, Paris, Gallimard, 2010.

SÉNÈQUE, *Œuvres Complètes*,

SILVER L., *Bosch*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006.

TARDIEU A., ESQUIROL J.E., « Illustrations des maladies mentales », *Gallica*, 1838, disponible sur internet, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2100024h> (consulté le 23 janvier 2015).

TEYSSOU R., *Dictionnaire des médecins, chirurgiens et anatomistes de la Renaissance*, Paris, L'Harmattan, 2009.

VAN BASTELAER R., HULIN G., *Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps. Etude historique, suivie des catalogues raisonnés de son œuvre dessiné et gravé*, Bruxelles, G. Van Oest, 1907.

VAN DER STOCK J., *La ville en Flandre, culture et société, 1477-1787*, Bruxelles, Crédit Communal, 1991.

VAN MANDER K., *Le livre des peintres 1, Vies des plus illustres peintres des Pays Bas et d'Allemagne*, 1604, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

VAN SCHOUTE R. et DE PATOUL B. (dir.), *Les primitifs flamands et leur temps*, Paris, Renaissance du livre, 2001.

WEEMANS M., « Le paysage extravagant », Paris, 1:1 (Ars), 2009.

## Articles scientifiques

BÉNÉVENT C., BERTHON G., LEROUX X., « Folie et société(s) au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance », *Babel Littératures plurielles*, n°25, décembre 2012, p. 121-148, disponible sur : <http://babel.revues.org/2013> (consulté le 15 janvier 2015).

BOUCHET G., *L'excision de la Pierre de Folie et le charlatanisme aux XVIe et XVIIe siècles*. Mémoire de master 1 (Mme Jacqueline Vons Directrice de



recherches), Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais, Tours, 2008.

DE VRIENDT F., « Frénétiques, possédés, furieux et autres «fous» au Moyen Âge. Le témoignage de quelques récits hagiographiques », disponible sur : [https://www.academia.edu/4557501/Fr%C3%A9n%C3%A9tiques\\_poss%C3%A9d%C3%A9s\\_furieux\\_et\\_autres\\_fous\\_au\\_Moyen\\_%C3%82ge\\_Le\\_t%C3%A9moignage\\_de\\_quelques\\_r%C3%A9cits\\_hagiographiques](https://www.academia.edu/4557501/Fr%C3%A9n%C3%A9tiques_poss%C3%A9d%C3%A9s_furieux_et_autres_fous_au_Moyen_%C3%82ge_Le_t%C3%A9moignage_de_quelques_r%C3%A9cits_hagiographiques) (consulté le 3 avril 2015).

FINELTAIN L., « La naissance de la psychiatrie à la faveur des procès de sorcellerie et de possession diabolique », *Bulletin de Psychiatrie*, Paris, août 1999, disponible sur : <http://www.bulletindepsychiatrie.com/wier.htm> (consultation ?)

GABRIEL G.F.M., *Têtes d'aliénés dessinées à Charenton*, vers 1823, disponible sur Internet, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84581698> (consulté le 23 janvier 2015).

GILLY-ARGOULT M., « Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIVe-XVe siècles) », *Babel Littératures Plurielles*, n°25, décembre 2012, p. 11-35, disponible sur : <http://babel.revues.org/1986> (consulté le 21 janvier 2015).

GIMARET A., « Curiosité(s) et Vanité(s) dans les Îles britanniques et en Europe (XVIe-XVIIe siècles) », *Revue Etudes Epistème*, n°27, 2015

MARGOLIN J.C., « Des lunettes et des hommes ou la satire des mal-voyants au XVIe siècle », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 30, n°2, 1975, p. 395-393.

MAUS DE ROLLEY T., « La part du diable : Jean Wier et la fabrique de l'illusion diabolique », *Tracés, Revue de Sciences Humaines*, n°8, avril 2005, p. 29-46, disponible sur : <http://traces.revues.org/2143> (consulté le 10 juillet 2015).



MONTAZAMI M., « Les Monomanes de Géricault : une vie infâme dans l'histoire de l'art », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n°11, novembre 2013, disponible sur : <http://imagesrevues.revues.org/3373> (consulté le 18 janvier 2015).

MONTIAS J.M., « Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVe et XVIe siècles », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 46, n°6, 1993, p. 541-1563.

POUGET R., « Evolution de l'enfermement psychiatrique », conférence de l'académie des sciences et lettres de Montpellier, 2004, disponible sur : [http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie edition/fichiers conf/POUGET2004.pdf](http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie%20edition/fichiers%20conf/POUGET2004.pdf)

SCHUPBACH W., « A new look at the cure of folly », *Medical History*, volume 22, n°3, Juillet 1978, p. 267-281, disponible sur : <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1082276/> (consulté le 14 janvier 2015).

THIERY J., « Editorial », *Journal Français de Psychiatrie*, n°41, 2015, p. 5-6, disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2015-1-page-5.htm> (consulté le 4 août 2015).

VONS J., « Le médecin guarissant phantasie : purgeant aussi par drogues la folie », *Histoire des Sciences Médicales*, volume 44, p. 121-129.

WEIGEL H., *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti [...]*, 1577, Gallica, disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100004s/f2.image> (consulté le 1er juillet 2015).

WEEMANS M., « Insidiosus Imago : double image et double vision chez Pieter Bruegel », conférence du 16 février 2015, cycle *L'image piège, Paradoxes et jeux visuels de Bosch à Bruegel*.



## Bibliographie de la seconde partie

ARTIÈRES P., LAÉ J.F., *L'Asile aux fous, Photographies de Roger Camar*, Vincennes, Presses Universitaires, 2009.

ATTALI N.H., CIARDI M., *Cinéma et folie*, Rueil Malmaison, Geigy, 1988.

BAQUE, D., *Pour un nouvel art politique, De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2001

CARDINAL R., *Outsider Art*, Littlehampton Book Services, 1972.

COOPER D., *Mort de la famille*, Paris, Seuil (Points Essais), 1975.

DEPARDON R., *Errances*, Paris, Seuil, 2004.

DEPARDON R., *Manicomio*, Steidl, 2013.

FOUCAULT M., *La société punitive Cours au Collège de France. 1972-1973*, Paris, Seuil, EHESS, 2003.

FRAME J., *Un ange à ma table*, vol.2, Flamingo, Londres, 1993.

GOLDIN, N., *Sœurs, Saintes et Sybilles*, Editions du Regard Festival d'Automne à Paris, 2005

GAGNEBIN M., MILLY J., *Les images honteuses*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

GAUDICHON B., RIVIÈRE A., *Camille Claudel, Correspondance*, 3<sup>ème</sup> édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, collection « Art et artistes », 2014.

HIRST D., *New Religion*, catalogue d'exposition, édition Paul Stolper 2005.

HIRST D., HYBERT F., SMITH K., VAN CAECKENBERG P., *Laboratoires pour une expérience du corps*, dirigé par FROGIER L., Presses Universitaires de Rennes, 1995.

JOUFFROY A., *Klasen*, Paris, Edition de la différence, 1993.

JOUVE V., *Corps en Résistance*, catalogue d'exposition, Filigranes, édition du Jeu de Paume, 2015.



PERNOT M., *Hautes Surveillances*, catalogue d'exposition, Actes Sud, 2004.

RANCIÈRE J., *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 pages, p. 61.

SONTAG S., *Devant la douleur des autres*, Christian Bourgois Editeur, 2003

### Articles scientifiques et articles de presse

CHEMLA V., « Filmer les camps, John Ford, Samuel Fuller, George Stevens de Hollywood à Nuremberg », disponible sur : <http://www.veroniquechemla.info/2010/08/filmer-les-camps-john-ford-samuel.html> (consulté le 8 août 2015).

COLLUCI M., DI VITTORIO P., « Le 68 de la psychiatrie italienne : l'effet Basaglia », *Cahiers d'histoire*, n°107, 1<sup>er</sup> Janvier 2009, P. 37-44, disponible sur : <https://chrhc.revues.org/1327> (consulté le 15 août 2015).

GIRARD T., « Arles 2009 : ruptures ou résistances ? », blog Des images et des mots, 31 août 2009, disponible sur : <https://wordspics.wordpress.com/2009/08/31/arles-2009-ruptures-ou-resistances/> (consulté le 21 août 2015).

OLLIER B., « Nan Goldin en trois dimensions », *Libération*, article en ligne du 21 septembre 2004, disponible sur : [http://www.liberation.fr/culture/2004/09/21/nan-goldin-en-trois-dimensions\\_493201](http://www.liberation.fr/culture/2004/09/21/nan-goldin-en-trois-dimensions_493201) (consulté le 21 août 2015).

THIERY J., « Editorial », *Journal Français de Psychiatrie*, volume 44, 2015, disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2015-1-page-5.htm> (consulté le 4 août 2015).



## Annexe : Photographier le CHS Vauclaire

---

C'est le travail dont je vais vous parler maintenant qui m'a menée vers les questions que je soulève au long de ce mémoire. Les photographies présentées ci-dessous sont issues de plusieurs semaines de résidence au sein du Centre Hospitalier Spécialisé Vauclaire en Dordogne, qui me reçoit régulièrement depuis 2014.

J'ai l'habitude du milieu hospitalier, je m'y intéresse particulièrement dans ma démarche de photographe plasticienne. J'ai travaillé avec plusieurs institutions, notamment l'Institut Gustave Roussy de Villejuif, ou Bellevue, une clinique psychiatrique privée à Meudon. Je travaille plusieurs années sur les mêmes sujets, en me rendant régulièrement sur les lieux, comme c'était le cas à l'IGR où je suis allée une fois par semaine pendant deux ans, ou en m'immergeant complètement et périodiquement, comme au CHS Vauclaire.

L'association qui m'a reçue à Vauclaire, Zap'Art, milite pour faire entrer l'art dans l'hôpital, de manière non thérapeutique, comme base d'échange entre la vie hospitalière et celle du dehors. Je dispose lorsque j'y vais d'un appartement dans un bâtiment désaffecté et j'ai la liberté d'aller où bon me semble avec l'accord des chefs de services, ce qui n'est jamais un problème. Le seul bâtiment auquel je n'ai pas accès est celui réservé aux patients « difficiles » c'est à dire condamnés par la justice mais qui effectuent leurs peines à l'hôpital. Cet hôpital est un lieu extraordinaire, chargé d'histoire. Les différents pavillons accueillant les patients sont construits autour d'une ancienne abbaye et d'une chapelle datant du xive siècle. Pendant la 1ere guerre mondiale, l'abbaye, vidée de ses moines, se transforme en hôpital militaire, et au lendemain de la guerre, Vauclaire prend le nom d'« asile d'aliénés et de vieillards ». En 1936 il devient « hôpital psychiatrique ». En 1970 « Centre hospitalier spécialisé ». Au fil des décennies des pavillons ont été construits autour de l'abbaye et de la chapelle pour accueillir les patients selon leurs pathologies.



A notre époque on mélange plus facilement les pensionnaires, mais avant ils étaient regroupés selon qu'ils étaient alcooliques, dépressifs, bipolaires, schizophrènes, grabataires, autistes, etc. La population d'un hôpital psychiatrique de ce type est extrêmement diversifiée.

Je passe beaucoup de temps dans les parties communes de l'hôpital. D'abord la cafétéria, lieu de rencontre et d'échange, où il m'est facile d'aborder les patients. Je discute, essaie de comprendre le fonctionnement du lieu et des gens, de me faire accepter, qu'ils me reconnaissent, qu'ils sachent pourquoi je suis là.

Le type de patients que je rencontre lors de mes promenades sont ceux qui vont plutôt bien, qui ont envie d'être dehors, qui ne sont pas trop paranoïaques, pas trop abattus, qui ont le minimum d'énergie nécessaire pour marcher jusqu'à la cafeteria, et pour certains discuter, jouer aux cartes, s'occuper en groupe. Certains ne supportent pas bien la compagnie, ils restent dans leur coin et les autres savent qu'il ne faut pas leur parler. Dans l'ensemble ce sont des patients qui ont des pathologies graves, qui peuvent être schizophrènes, par exemple, mais qui sont sous contrôle chimique. Ils sont très abimés, par leurs maladies et par leurs traitements. La majorité de ceux que je côtoie sont là depuis des années.

Une partie d'entre eux a connu la rue, la violence, l'ensemble des problèmes sociaux que peuvent entraîner les troubles mentaux. Mais ce qui est frappant, c'est que, véritablement, ces patients que l'on croise dans la cour, dans le jardin, assis sur un banc avec leur café et leurs cigarettes, me ressemblent et vous ressemblent. Ce sont vous et moi, mais ils ont glissé dans la folie. Les médecins parlent de schizophrénie, de délires paranoïaques, de syndromes de dissociation, mais le mot folie n'est pas banni de l'hôpital. Il peut arriver d'entendre un infirmier dire d'un patient qu'il est vraiment fou, fada, siphonné.

L'étiquette d'artiste est là-bas une sorte de passeport. Les patients acceptent absolument ce statut et posent peu de question. Certains entrent volontiers dans l'échange, se laissent photographier, le demandent, d'autres non. Comme ailleurs. Je fais beaucoup de portraits, c'est ce que j'aime, ce que j'ai toujours fait, on peut dire que je suis une photographe portraitiste. Mais ici, comme à la clinique de Meudon, je ressens le besoin de photographier les lieux, le paysage. Je n'ai pas de démarche de témoignage documentaire, et je pense que c'est pour cela que je n'ai



pas demandé à photographier les traitements médicaux. Comme je l'ai abordé précédemment dans ce mémoire, il y a une question de frontières qui se pose. Je pense que faire la demande de photographier une séance d'électrochocs était hors de mes frontières sur le moment, et ensuite, lors de l'exploitation des images. C'est aussi en dehors de mon langage photographique, je ne photographie que très peu de « scènes ». A l'hôpital, je ne montre pas les moments de crise, de grande souffrance. Elles peuvent être évoquées mais si je suis là lorsqu'un patient entre en crise, je ne sors pas mon appareil photo. Je me reconnais dans l'expression de l'image pensive de Jacques Rancière lorsqu'il parle d'image indécise, qui ne prend pas position. Je ne veux pas simplifier une situation en faisant appel aux émotions de manière violente, car la question du sort de nos fous est complexe. De plus je n'ai pas pour mission de rendre compte de l'état de l'hôpital, et de ses patients. C'est le métier des photographes reporters, et ceux qui le font avec éthique, en essayant d'être justes, sont remarquables.

Lors de mon deuxième séjour à Vauclaire, j'ai été contactée par le directeur de ce qui s'appelait à l'époque le Pavillon Maud Mannoni, et qui a ensuite été transformé en Maison d'Accueil Spécialisée, la « M.A.S ». Il s'agit des patients les plus dépendants de l'hôpital, principalement des autistes et des psychotiques sévères. Matthieu Sajous, m'a proposé de photographier tous ses patients. Son projet, qui a été réalisé l'été dernier, était d'accrocher les portraits des résidents dans leur chambre, ce qui s'inscrivait dans la direction d'une sorte de « réhumanisation » aux yeux du personnel de l'hôpital et des familles des résidents de ce pavillon.

Ma première visite a été un choc que je n'oublierai pas. Les patients que j'ai rencontrés sont êtres dont on ne sait pas qu'ils existent, ils sont cachés au monde. Des hommes et des femmes aux physiques très difficiles à regarder, qui évoquent les films d'horreur. Des adultes restés au stade du petit enfant. Certains sont aveugles, sourds, muets, d'autres sont pleins de cicatrices, sont cabossés, ont visiblement été battus, ou se sont battus tous seuls. Beaucoup ont des gestes ou des paroles stéréotypés, ils répètent inlassablement le même son, les mêmes mouvements, leur corps en est façonné. J'attirais certains comme un aimant, ils m'attrapaient le bras et ne le lâchaient plus, d'autres étaient prostrés, loin de tous,



ne supportant pas les hurlements de leurs « camarades ». De plus, avant que le combat du directeur pour changer de bâtiment n'aboutisse, leur pavillon était vétuste, évoquant, avec ses dortoirs, ses douches communes et ses lits de contention, l'asile carcéral.

La question de les photographier s'est posée, alors même qu'il s'agissait d'une demande du directeur, un homme dont l'action est entièrement dirigée dans le sens de la dignité de ses patients. Mais comment faire le portrait de quelqu'un qui fait peur, qui est difficilement regardable, ou bien qui ne sait pas que je suis là, qui ne me donne pas son accord pour que je le photographie ? Je suis retournée au pavillon le lendemain, et le surlendemain, avec mon appareil photo. Je me suis habituée. La répulsion que j'ai pu éprouver au début devant certains d'entre eux s'est doucement transformée en acceptation, pour certains en affection. Grâce à l'accompagnement du personnel j'ai compris comment entrer en communication avec certains résidents qui semblaient inaccessibles. J'ai finalement pu honorer ma commande, et chaque résident de la M.A.S. a son portrait au mur de sa chambre.

Les questions soulevées par les études d'œuvres dans la seconde partie de ce mémoire se posent toutes pour ce travail. Celles des frontières entre les domaines de l'art et du documentaire, de la destination des images. Celles de ce qui est montrable, de ce qui ne l'est pas. La question du sens donné à la dignité. Puis les questions relatives à l'institution médicale, à la figure du médecin, qui se sont posées à la fin de cette première période de travail, consacrée aux portraits, paysages et natures mortes, et auxquelles je compte me confronter en parallèle avec la continuité de mes recherches sur le sujet.

---

Images extraites d'une série de 53 photographies

*ICI LE TEMPS S'ARRETE*  
2014-2015 Hélène Tilman

---















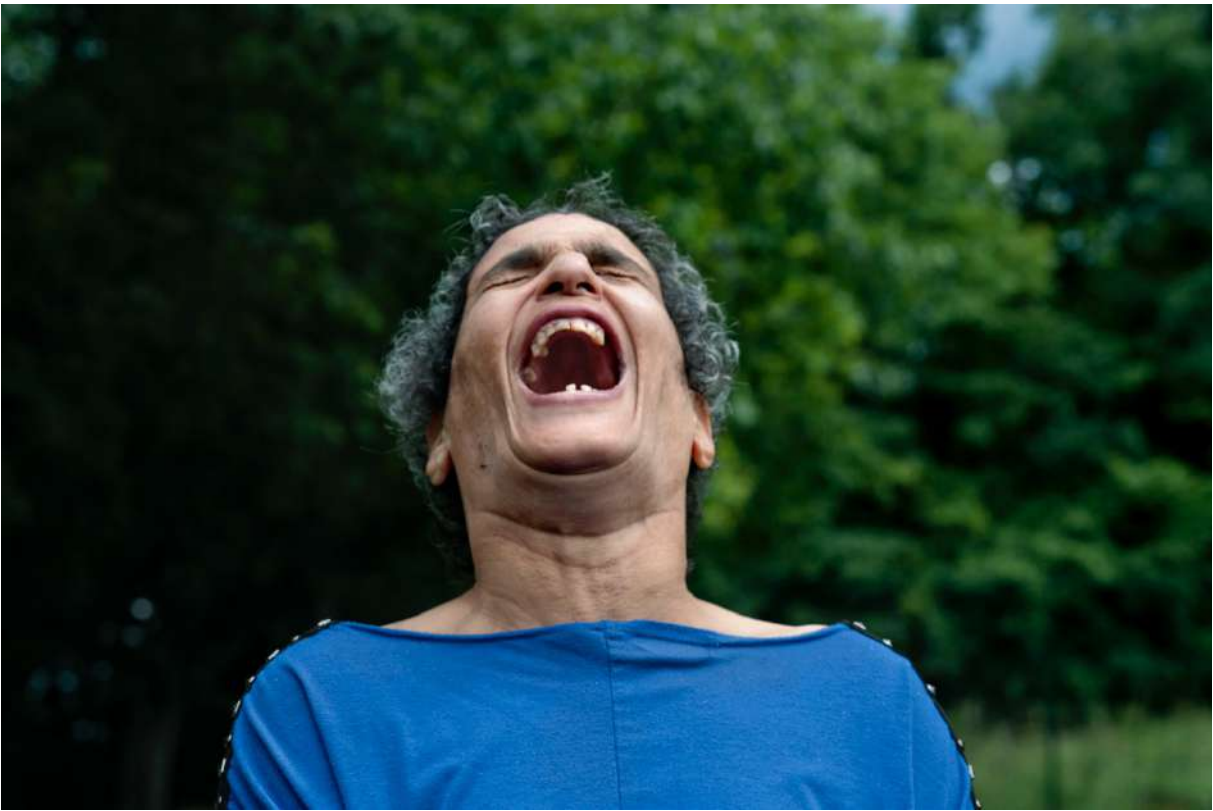




















leux. H

le sortie de

possibl. Mais  
cette

norman et profa

6, m'ont au

mi

Christ, fils  
sin, protégé  
racones et  
Saignan J.C

mais je t'en supplie viens à mon secours. Ne me  
laisse pas aller le rejoindre du moins pas  
comme ça. Je t'en supplie fait moi un  
signe, viens à mon secours. Tu sais je prie  
Tous les jours, je te demande de veiller sur  
toi, sur moi, mes enfants et Toutes les  
personnes que j'aime. Mais Aujourd'hui  
je te demande quelque chose de plus personnel  
aide moi à me relever. Mais si par malheur  
je n'en ai pas la force surtout accepte toi  
dans ton royaume et fais moi rejoindre  
mon cher. On aura jamais du être  
séparé pas comme ça. Non pas comme  
ça. Ne m'en veut pas seigneur.

Mais j'ai tellement mal.

Je t'en supplie aide moi  
AMEN

Françoise







## REMERCIEMENTS

---

Je remercie le Professeur Bruno Nassim Aboudrar, dont chaque remarque, d'une justesse percutante, m'a permis d'affiner ce travail.

Je tiens à remercier Jean-Louis De Miras et Géraldine Degrave de Zap'Art, au CHS Vauclaire, ainsi que Matthieu Sajous, le responsable de la MAS, pour leur accueil, leur gentillesse, et ce qu'ils m'ont appris sur la psychiatrie et le soin au cours des longues discussions que nous avons eues.

Le Professeur Jean-Michel Oughourlian, est - sans le savoir, et d'une façon indirecte - à l'origine de ce travail, ma gratitude envers lui est profonde.

Les conservatrices du Musée d'art et d'archéologie du Périgord, Véronique Merlin-Anglade, et du Musée de l'Hôtel Sandelin de Saint Omer, Marie-Lys Marguerite, m'ont chacune accordée du temps, je les en remercie.

Le regard de Raymond Depardon sur mon travail a été une grande source d'encouragement, je l'en remercie, ainsi que du temps qu'il a pris pour répondre à mes questions.

Merci à Gregory Bouchet pour son aide, et au Docteur Michel Caire, qui m'a reçue pour parler de mes recherches.

Mes parents, Marie-Hélène Dumas et Pierre Tilman, et mes deux sœurs, Alexandra et Juliette Tilman, connaissent, je l'espère, mon immense gratitude pour leur aide, relectures, corrections et conseils. Merci à Marie-Sara Dumas également pour son aide et sa patience.

J'ai rédigé ce mémoire douze ans après avoir obtenu mon diplôme des Beaux-Arts., sans interrompre mes activités professionnelles, les remerciements qui suivent s'adressent à mon mari, Clément Teriltzian, et sont infinis. Merci de m'avoir permis de mener à bien cette année, dans la logistique que cela a demandé et de l'intérêt constant porté à mon travail.

Alexandre et Nora, mes enfants, qui liront peut-être un jour ce travail, m'ont sincèrement aidée avec leurs encouragements, leur compréhension et leur gentillesse.

